# LAURINDO ALMEIDA

## DOS TRILHOS DE MIRACATU ÀS TRILHAS EM HOLLYWOOD

ALEXANDRE FRANCISCHINI

# Laurindo Almeida

ALEXANDRE FRANCISCHINI

# Laurindo Almeida

## Dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood

**Cultura Acadêmica**
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

F888L

Francischini, Alexandre
Laurindo Almeida : dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood / Alexandre Francischini. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009.

Anexos
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-035-8

1. Almeida, Laurindo, 1917-1995. 2. Compositores – Brasil – Biografia. 3. Violonistas – Brasil – Biografia. I. Título.

09-6242. CDD: 927.8
CDU: 929:78

---

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

# Agradecimentos

Agradeço a Deus, por ter me dado condições de realizar este trabalho.

Aos meus pais, Gerson e Maria Francischini, pelo apoio incondicional de toda a vida.

A minha amada esposa, Renata Bellotto S. Francischini, pela paciência, dedicação (revisão de textos) e incentivo em todos os momentos – bons e não tão bons. Obrigado por compartilhar mais uma etapa tão importante de minha vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, pelas orientações que me valeram muito mais do que conhecimentos musicais.

Aos membros da banca examinadora, professores José Leonardo do Nascimento e Sidney Molina, pelas valiosas observações feitas, tanto na qualificação quanto na defesa da dissertação.

Ao meu cunhado, Silvio Luis Monteiro, pelas dicas de redação e revisões ortográficas.

Aos meus grandes amigos Cláudio Henrique Altieri de Campos e José Ivo da Silva pelas longas conversas acerca de assuntos comuns às nossas pesquisas, sempre muito proveitosas para mim.

Ao violonista Ronoel Simões, por disponibilizar seu acervo de discos e partituras, sem o qual esta pesquisa teria sido infinitamente mais difícil realizar.

E, por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por ter me concedido uma bolsa de estudo.

# Sumário

# Introdução

Tratando-se de cultura, quando se pensa no Brasil uma das primeiras coisas que nos vêm à cabeça é a música. Não é novidade que ela figura entre os principais produtos de exportação de nosso país. Há tempos os músicos brasileiros que vivem ou viajam em turnês pelo exterior gozam de grande prestígio pelo simples fato de serem brasileiros. No entanto, pouco se sabe a respeito de como essa imagem firmou-se no imaginário mundial. No intuito de oferecer uma pequena contribuição nesse sentido – dada a amplitude do assunto –, o presente livro tem por foco a vida e obra de um músico: um compositor, arranjador e instrumentista que viveu a maior parte de sua vida nos Estados Unidos e, certamente, teve um papel fundamental em relação à projeção internacional que a música brasileira alcançou. Seu nome: Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto ou, simplesmente, Laurindo Almeida – como ficou mundialmente conhecido. Curiosamente, apesar de uma vida dedicada à difusão sistemática de nossa música no exterior, para a musicologia brasileira trata-se ainda de um "ilustre desconhecido". Indo além: eu diria que é desconhecido não somente entre os musicólogos. Para ilustrar tal afirmação, poderia relatar o meu próprio caso. Em uma determinada ocasião, muito antes do início desta pesquisa, enquanto folheava despretensiosamente o livro O jazz do rag ao rock, do crítico musical

Joaquim Ernest Berendt, no capítulo destinado aos instrumentos de jazz – para minha surpresa –, deparei com a seguinte afirmação:

> Um guitarrista que ocupa uma posição toda especial no jazz é o brasileiro Laurindo Almeida, um músico do nível dos grandes concertistas desse instrumento – de um Andrés Segovia ou Vicente Gomez. Almeida introduziu a guitarra tradicional; melhor dizendo, reaplicou a tradição da guitarra não-eletrificada no jazz moderno. (Berendt, 1987, p.228).

Inicialmente, a frase me causou certa estranheza, visto que, além de estar envolvido com o ambiente jazzístico, também sou guitarrista. Mas confesso que não sabia absolutamente nada sobre Laurindo Almeida. Então pensei: "uma hora preciso dar uma olhada nisso!" Quem diria que, passados alguns anos, o músico acabaria por tornar-se objeto de minha pesquisa.

Na medida em que tomava contato com as primeiras e escassas fontes de consulta, as surpresas foram aumentando: Laurindo Almeida gravou mais de cem discos de carreira; participou compondo, tocando e, algumas vezes, até atuando em aproximadamente oitocentas trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Ainda em relação ao cinema, foi o primeiro e único brasileiro a ser premiado com o Oscar; também foi agraciado – entre 16 indicações – com cinco Grammys Awards; foi integrante de grupos da maior importância na história do jazz norte-americano, como a orquestra de Stan Kenton e o The Modern Jazz Quartet, além de muitas outras coisas. Naquele momento, notei que estava diante de um músico com uma carreira de grande sucesso no exterior e, no Brasil, aparentemente fadado ao desconhecimento. Isso porque, até então, não havia encontrado qualquer trabalho de alguma relevância sobre o violonista.[1] Diante dos

---

1 Posteriormente tomei conhecimento de um belíssimo documentário intitulado *Laurindo Almeida: "Muito Prazer"*, produzido e dirigido por Leonardo Dourado, da produtora Telenews, do Rio de Janeiro, exibido em três episódios pela GNT Globosat, em 1999. Vale ressaltar que ele se tornou fundamental para a realização deste livro, sobretudo para obtenção de dados biográficos. *As fotos que contêm o símbolo * na legenda foram digitalizadas a partir desse documentário.*

fatos, surgiu a grande questão: por que Laurindo, um músico com um curriculum dessa natureza, mencionado por diversas enciclopédias de música – brasileiras e americanas – como um dos violonistas mais influentes do século XX, ainda não ocupa o seu devido lugar na historiografia da música brasileira?

Outro dado curioso, também detectado logo no início da pesquisa, diz respeito a uma polêmica em torno de Laurindo Almeida e a Bossa Nova. Alguns autores – nas poucas referências que fazem ao violonista – manifestam opiniões divergentes quanto ao fato de que Laurindo poderia ter lançado as bases da concepção musical da Bossa Nova muitos anos antes de seu advento. Todavia, a despeito de essa informação ser ou não verdade, é mais do que sabido que o músico não teria sido nem o primeiro e nem o único a ser responsável por isso. Com isso, surgiram outras três perguntas: teria sido Laurindo Almeida realmente um dos precursores da Bossa Nova? Caso tenha sido, de que maneira exatamente se deu a sua contribuição? Qual a origem e as motivações de tal polêmica? Afinal, não há qualquer questionamento sobre a influência de outros músicos contemporâneos a Laurindo sobre os músicos da Bossa Nova. Essas questões – somadas à pergunta acima – revelam a problemática desta pesquisa e, ao longo dos capítulos, procurei respondê-las.

No que tange à sua estruturação, o livro é composto por três capítulos e anexos. O primeiro capítulo, diante da inexistência de qualquer trabalho sistemático voltado à vida e obra de Laurindo Almeida, constitui-se, basicamente, de um relato biográfico e contextual, que vai desde o seu nascimento no litoral sul do estado de São Paulo, passando pelo Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940, quando, no auge da Era do Rádio, trabalhou ao lado de artistas como Carmem Miranda, Pixinguinha, Garoto, Radamés Gnattali e tantos outros, até a sua emigração para os Estados Unidos, onde se tornou um dos músicos brasileiros de maior renome no exterior. No segundo capítulo foram abordados dois temas centrais: 1) a crítica por parte da musicologia brasileira à influência do jazz sobre a nossa música popular, fato que, como veremos, contribuiu para que muitos músicos brasileiros considerados "americanizados"

sofressem duras críticas por se "renderem" às influências musicais estrangeiras ou, simplesmente, por terem optado em exercer suas carreiras no exterior; 2) a polêmica em torno do violonista e a Bossa Nova. Como dito há pouco, entre os pesquisadores do movimento existe uma controvérsia acerca da importância de Laurindo Almeida na gênese da concepção musical do novo estilo. Para alguns autores, Laurindo foi um precursor da Bossa Nova. Para outros – não obstante a importância do músico em sua origem –, foi um difusor da música brasileira no exterior. Para outros, ainda, nem uma coisa nem outra. Portanto, esse assunto foi abordado com o propósito de investigar a origem e os motivos de tal polêmica. O terceiro capítulo foi destinado à análise musical de seis composições de sua autoria, lançadas entre os anos de 1939 e 1959, no intuito não só de verificar de que maneira específica Laurindo Almeida teria sido responsável pelo surgimento dessa nova concepção musical que ficou posteriormente conhecida como característica da Bossa Nova, mas também de tentar reconhecer, dentro do repertório selecionado, os procedimentos musicais que possam imprimir, por assim dizer, a sua "identidade musical". Nos anexos estão a catalogação da obra completa e a relação dos prêmios que o violonista conquistou durante sua carreira no exterior.

# 1
# Um relato biográfico e contextual

## No litoral sul de São Paulo (1917-1929)

### Miracatu

A história de Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto (1917-1995) começa em uma vila chamada Prainha, hoje cidade de Miracatu, localizada no Vale do Ribeira a 140 quilômetros da capital de São Paulo. Naquela época a vila possuía cerca de oitocentos habitantes e tinha como principal atividade comercial o cultivo de cereais, especialmente o arroz.

Visando a um maior desenvolvimento e expansão comercial, deu-se início à construção de uma estrada de ferro que ligava toda a região sul do litoral paulista. Em 1914, na ocasião de sua inauguração, Benjamim de Almeida e Placidina de Araújo Almeida, pais de Laurindo, foram para Miracatu, designados para tomar conta da estação ferroviária da cidade.

O museólogo e historiador Paulo de Castro Laragnoit, em seu livro *A vila de Prainha,* descreve o dia da inauguração da ferrovia:

> Num domingo de dezembro de 1914, chegou a Prainha o primeiro trem de passageiros da Southern São Paulo Railway. A estação ferroviária, que tinha como seu primeiro chefe um distinto filho de

Antiga estação ferroviária de Miracatu.[1]

> Cananeia, o Sr. Benjamim de Almeida, estava toda engalanada, o mesmo acontecendo com o largo da Matriz, inteiramente adornado de palmeiras e festões, vendo espaços regulares tremular a Bandeira Nacional. (1984, p.120)

Benjamim e Placidina de Almeida – oriundos de famílias tradicionais da região de Cananeia, também localizada no Vale do Ribeira – tiveram muitos filhos. As informações obtidas em Miracatu não são precisas em relação à quantidade. Segundo Laragnoit, em torno de 14, tendo sobrevivido somente cinco: Edgar, Geraldo, Maria Elisa, Romeu e Laurindo Almeida, o único a nascer na vila, três anos após a inauguração da estação ferroviária, em 2 de setembro de 1917. *O Prainhense*, jornal da cidade, registrou o seu nascimento:

> Participa-nos os senhores Benjamim de Almeida e sua distinta senhora o nascimento de mais um filhinho que na pia batismal receberá o nome de Laurindo. Ao pequeno, vida longa e venturosa.[2]

Embora Benjamim tivesse um bom emprego como chefe da estação ferroviária, seu salário não permitia grandes regalias. A cidade

1 Foto tirada em visita à cidade, em 25 de julho de 2006.
2 O recorte do jornal encontra-se digitalizado no item Anexos II.

de Miracatu não possuía escolas e seus filhos não poderiam ter bons estudos. Este fato teve grande peso em sua decisão de abandonar a ferrovia em 1920, e mudar-se para a cidade de Santos para trabalhar na construção do novo porto.

Laurindo Almeida morou apenas os três primeiros anos de vida em Miracatu; contudo, a população o elegeu representante de seu povo. Grande parte do empenho em manter viva a história de Laurindo e sua família, na cidade, deve-se ao museólogo e historiador Paulo de Castro Laragnoit, que durante anos correspondeu-se com Edgar de Almeida, irmão mais velho de Laurindo, que confidenciou ao historiador algumas das informações expostas aqui neste primeiro relato do trabalho.

Simpósio de violão em homenagem a Laurindo Almeida, ocorrido na cidade de Miracatu, em 2005.

## Santos

Na época em que a família Almeida mudou-se para a cidade de Santos, o plantio do café estendia-se por todo o Planalto Paulista, atingindo até algumas áreas da Baixada Santista. Desse modo, a cidade de São Paulo, sobretudo o porto de Santos, tornou-se um ponto estratégico do mercado internacional, concentrando cerca de 70% do volume do mercado mundial, possibilitando manobras especulativas fabulosas:

> Os engenheiros, financistas e negociantes estrangeiros, basicamente ingleses, que de comum acordo com os fazendeiros paulistas projetaram a infraestrutura ferroviária indispensável para a exportação maciça da nova mercadoria, compreenderam logo as vantagens operacionais de fazer toda a produção convergir para um centro articulador – técnico, financeiro e mercantil – a cidade de São Paulo, e o único porto exportador, Santos. (Sevcenko, 1992, p.108)

Com isso, fez-se necessária a ampliação e modernização das instalações portuárias, para que as exportações do café tivessem maior rapidez e eficácia. Nesse processo de expansão do porto, Benjamim de Almeida trabalharia de 1920 a 1929, quando foi internado no Hospital de Isolamento de Santos, com tifo, uma doença infecciosa que o levaria à morte em poucas semanas.

Com a morte prematura de Benjamim, a família Almeida passou por um período de grandes dificuldades. Em decorrência dessa situação, mudou-se para São Paulo, capital, no Largo Coração de Jesus, próximo à Estação da Luz.

O período de aproximadamente nove anos em que viveu em Santos foi importante no desenvolvimento musical de Laurindo Almeida. Foi nele que o violonista entrou em contato com o repertório de música erudita, executado por sua mãe ao piano, ao mesmo tempo em que acompanhava seu pai, também violonista, em serestas pela cidade – fatos que poderiam explicar, ao menos em parte, sua versatilidade musical, tanto no repertório erudito quanto no popular. Consta que Laurindo, orientado por sua irmã, Maria Elisa, iniciou seus estudos musicais adaptando "secretamente"[3] para o violão as primeiras lições de piano ministradas por sua mãe, Placidina de Almeida.

---

3 A família de Laurindo Almeida tinha por hábito o cultivo da música. Todos os irmãos tocavam algum instrumento. Ainda assim, suas primeiras aulas de violão, tomadas da irmã Maria Elisa, foram "secretas" porque, naquela época, o violão era um instrumento marginalizado por estar associado às manifestações artísticas das camadas mais baixas da população. E, naturalmente, havia o receio de que Laurindo viesse a se tornar um violonista profissional.

## Na capital paulista (1930 -1936)

### Getúlio Vargas e a Revolução Constitucionalista

Quando a família Almeida chegou à cidade de São Paulo, no começo da década de 1930, o país passava por uma grande turbulência política. Getúlio Vargas (1883-1954) acabara de chegar à presidência da República por meio de um golpe, interrompendo a tradicional alternância entre os governos que representavam os grandes latifundiários paulistas e mineiros, conhecida como política do café com leite. Embora tivesse assumido o cargo em caráter provisório, Getúlio possuía amplos poderes. Uma das primeiras medidas adotadas em sua política de governo foi o envio de interventores aos estados e o fechamento de todas as instituições legislativas do país, desde o Congresso Nacional até as câmaras municipais. "Todos os antigos governadores, com exceção do novo governo eleito de Minas Gerais, foram demitidos e, em seus lugares, nomeados interventores federais, com total subordinação ao poder central" (Fausto, 1996, p.333). Nesse contexto, em 1932, foi deflagrada a Revolução Constitucionalista de São Paulo, que durante três meses de intenso combate mobilizou 135 mil homens em território paulista contra as tropas de Getúlio Vargas.[4]

Esse acontecimento histórico também se revelaria importante na vida de Laurindo Almeida. Em meio aos milhares de recrutados, Laurindo, na época com apenas 15 anos, foi convocado para defender as tropas paulistas nessa revolução, e foi por meio dela que conheceu o seu primeiro parceiro musical: o violonista Garoto.[5] Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida "Muito Prazer"*, Edgar de Almeida comenta o episódio da baixa de Laurindo das tropas paulistas:

> Ele [Laurindo] arranjou lá um negócio que deram como se fosse uma "mula", uma espécie de inflamação na virilha, e precisava então cortar e etc! Mas na verdade não era nada disso, era uma carga de piolhos que ninguém dava jeito. (apud Dourado, 1999)

4 Dado extraído do jornal *O Estado de S. Paulo* de 9 de julho de 1997.

5 Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955).

No período em que permaneceu hospitalizado – em decorrência da "inflamação na virilha" –, Laurindo Almeida conheceu Garoto que, na ocasião, prestava serviço voluntário nos hospitais, tocando para os soldados feridos nas frentes de batalha. Dessa amizade resultou uma parceria que perduraria por todo o tempo em que Laurindo permaneceu no Brasil, tanto em São Paulo quanto, mais tarde, no Rio de Janeiro, onde formariam a Dupla do Ritmo Sincopado e o Conjunto das Cordas Quentes. Laurindo e Garoto tiveram uma atuação bastante ativa no meio musical da época, sobretudo no auge da Era do Rádio, quando trabalharam ora juntos e ora separados, em vários regionais, como os da Rádio Record em São Paulo e da Rádio Mayrink Veiga no Rio de Janeiro.

*Laurindo Almeida, aos 15 anos, quando serviu nas tropas paulistas, na Revolução de 1932.

## Os primeiros trabalhos nas rádios paulistas

Como muito já foi dito anteriormente, as emissoras de rádio tiveram um papel fundamental na difusão da música popular brasileira na

primeira metade do século XX. Toda uma geração de compositores, arranjadores e instrumentistas pôde garantir, ao menos em parte, o seu sustento por meio de empregos nas orquestras e regionais das rádios nas décadas de 1930, 40 e 50.[6] Com Laurindo Almeida não foi diferente. O seu primeiro emprego com contrato assinado foi pela Rádio São Paulo, inaugurada em 1934. Pelo contrato, Laurindo ganharia 200$000 (duzentos mil réis) por mês. O convite a Laurindo surgiu a partir de sua primeira apresentação na cidade, quando tinha apenas 17 anos: "Havia uma exposição e Laurindo se apresentou de graça. Um dos organizadores o convidou para participar de um programa na Rádio São Paulo, fazendo dupla com Pinheirinho ao cavaquinho" (Cortes, 1996).

Depois veio a Record, na qual se apresentava com o grupo Ronda Paulista, e com o próprio regional da Rádio, que na época tinha como líder o também violonista Armando Neves (1902-1974). Em depoimento ao pesquisador Olavo Rodrigues Nunes, Armandinho, como ficou conhecido no meio musical, afirmou ter apadrinhado muitos músicos paulistas:

> Na Record? Ah! [...] Teve gente que saiu por aí, fez sucesso. O Rago, o Aymoré, o Zezinho, o Garotinho do Banjo [Garoto], o Laurindo [Almeida], e mais uma turma grande [...] É, passou tanta gente pela minha mão, rapaz! (Picherzky, 2004, p.43)

Outro fato bastante importante para a carreira musical de Laurindo Almeida foi ter conhecido, nessa época, na Rádio Record, o locutor César Ladeira (1910-1969).[7] Após o término da Revolução Constitucionalista de 1932, Ladeira migrou para o Rio de Janeiro. Lá, ele e Inácio da Costa Souza, mais conhecido como Souza Filho, tornaram-se

---

6 Dentre estes músicos, podemos citar nomes como Alfredo da Rocha Vianna Filho "Pixinguinha", Garoto, Dilermando Reis, Radamés Gnattali e outros menos conhecidos como Armando Neves "Armandinho", Luiz Americano, Nestor Amaral, Américo Jacomino "Canhoto", José Menezes de França "Zé Menezes" e Waltel Branco.

7 O locutor César Ladeira ficou conhecido por transmitir, ao vivo, pelo rádio, os acontecimentos da Revolução Constitucionalista de 1932.

os diretores artísticos e locutores da Rádio Mayrink Veiga. Foram eles os grandes responsáveis pela contratação de Laurindo pela emissora carioca em 1936. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1996, Edgar de Almeida comenta: "Sem que eu soubesse, Laurindo [19 anos] foi procurar um conhecido meu, o promotor Nilton Silva, e lhe garantiu que tinha uma oferta de emprego no Rio de Janeiro. Com isso conseguiu um passe da polícia para entrar no trem" (Almeida apud Cortes, 1996).

## No Rio de Janeiro (1936-1947)

### Rádio Mayrink Veiga

Conforme aponta Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão*, o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX defrontava-se com perspectivas extremamente promissoras, com papel privilegiado na intermediação de recursos da economia cafeeira, acumulando vastos recursos enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando também para as aplicações industriais, vindo a se tornar o maior centro político, econômico e, consequentemente, cultural do país (1983).

Com a inauguração da Rádio Mayrink Veiga em 1934 e da Rádio Nacional em 1936, muitos músicos paulistas para lá migraram em busca de melhores oportunidades de trabalho. A Mayrink Veiga – na época o principal veículo de comunicação do Brasil – tinha em seu quadro de funcionários artistas como as irmãs Aurora e Carmem Miranda, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Mario Reis e muitos outros.

Quando Laurindo Almeida chegou ao Rio de Janeiro, em 1936 – "violão debaixo do braço e alguns tostões no bolso, teve que dormir na praça até conseguir uma vaga na casa de Batista Júnior, pai das irmãs Batista – Linda e Dircinha" (Cortes, 1996) –, foi trabalhar em seu regional, que na ocasião tinha como integrantes Pixinguinha (saxofone), Luiz Americano (clarineta e sax), João Luperce Miranda (bandolim), Artur do Nascimento "Tute" (violão de sete cordas) e João Machado Guedes "João da Baiana" (percussão). Com o violonista Garoto, que

tinha feito na mesma época esse mesmo trajeto de migração para o Rio de Janeiro, Laurindo formou a Dupla do Ritmo Sincopado e o Conjunto das Cordas Quentes, já mencionados anteriormente, que juntamente com o regional da Rádio acompanharam muitos artistas nesse período, como Orlando Silva, Aracy de Almeida, Dorival Caymmi, Nelson Gonçalves e Carlos Galhardo. Durante os 11 anos em que trabalhou na Rádio Mayrink Veiga (1936-1947), Laurindo Almeida compôs, arranjou e acompanhou artistas em mais de trinta discos, gravados pela Odeon, RCA Victor e Continental Records.

Por meio do Instituto Moreira Sales e da Fundação Joaquim Nabuco, que mantêm seus acervos de discos de 78 RPM disponíveis *on-line* pela *internet*, pode-se ter uma ideia da produção musical de Laurindo Almeida no Brasil, correspondente ao período de 1936 a 1947 – ano em que emigrou para os Estados Unidos.[8]

Laurindo e Garoto na Rádio Mayrink Veiga, em 1939.
[http://www.sovacodecobra.com.br/2007/09/ainda-te-lembras-de-mim/]

8 As consultas foram realizadas entre os meses de junho e setembro de 2006, nos seguintes sites: Instituto Moreira Sales: www.ims.com.br e Fundação Joaquim Nabuco: www.fundaj.br, e encontram-se catalogadas no item Obra Completa.

Ainda por meio da Rádio Mayrink Veiga – além de Garoto e Pixinguinha – Laurindo Almeida teve oportunidade de trabalhar com dois outros ícones da música popular brasileira: Carmem Miranda (1909-1955) e Radamés Gnattali (1906-1988). Porém, diferentemente do que muitas vezes se tem falado, Laurindo nunca tocou no Bando da Lua. Em entrevista a Sílio Bocanera, publicada em seu artigo "Laurindo Almeida, 30 anos nos Estados Unidos, fala de cadeira", do *Jornal do Brasil*, em 2 de julho de 1977, Laurindo comentou: "Há quem pense que eu vim pra cá [Estados Unidos] chamado pelo Stan Kenton ou pela Carmem Miranda. Fui muito amigo de Carmem, mas só trabalhamos juntos no Brasil". De fato, Carmem Miranda convidou-o para o Bando da Lua no final de 1940, logo após o término do contrato de Garoto, no entanto Laurindo recusou o convite. "Embora nunca tenha dito a Carmem o real motivo desta recusa, ao irmão Edgar, Laurindo confessou que não queria se vincular à 'Pequena Notável' para ser somente mais um Miranda Band" (Dourado, 1999). Esse fato revela, na verdade, um tipo de pensamento comum à época: naquele tempo, havia no meio musical certo preconceito com os grupos que acompanhavam cantores, porque "dificilmente eram identificados pessoalmente, eram apenas conhecidos como integrantes do regional de alguma rádio ou do regional que levasse o nome de um líder, como o Regional do Canhoto, do Rago [Antonio] ou do Armandinho" (Picherzky, 2004, p.47). O próprio Bando da Lua certa vez negou-se a participar como acompanhante de Carmem Miranda em uma turnê por Buenos Aires, em 1938. Embora não tenha sido mencionado por Laurindo na entrevista citada acima, para substituí-los foi montado um grupo que se denominou Copacabana, do qual eram integrantes, juntamente com Custódio Mesquita, José do Patrocínio Oliveira "Zezinho" e Eugênio Martins.

Acredito que, além do regional da Rádio Mayrink Veiga, foi somente com esse grupo que Carmem Miranda e Laurindo Almeida tiveram oportunidade de trabalhar juntos, mas é sabido que Carmem nutria grande admiração musical por Laurindo. Entre as suas gravações da segunda metade da década de 1930 estão duas composições de Laurindo Almeida: *Mulato antimetropolitano* e *Você nasceu pra ser grã-fina*, ambas gravadas pela Odeon, no Rio de Janeiro, em 1939.

*Grupo Copacabana.

*Foto de Carmem Miranda com dedicatória a Laurindo Almeida.

Como dito há pouco, ainda por meio da Mayrink Veiga e também da gravadora RCA Victor, Laurindo pôde trabalhar ao lado do maestro, compositor, arranjador e multi-instrumentista Radamés Gnattali. Aliás, suas trajetórias em muito se assemelham. Tanto Radamés quanto Laurindo, oriundos de famílias musicais, tiveram seus primeiros contatos com a música por meio de suas mães, ambas pianistas de música clássica. Porém, no decorrer de suas carreiras, desenvolveram uma linguagem musical híbrida, transcendendo as fronteiras muitas vezes polarizadas entre as músicas ditas "erudita" e "popular". Fora as aulas tomadas da mãe e da irmã, Laurindo Almeida foi um músico autodidata, teve uma formação musical nada sistemática. Radamés Gnattali, por sua vez, teve uma formação musical regular e bastante sólida, tendo se formado em piano pelo Conservatório de Porto Alegre aos 17 anos de idade. Apesar dessa escola erudita, Radamés logo enveredou para a música popular. Como evidentemente não podia carregar seu piano – até então o seu instrumento, juntamente com o violino – para os blocos de carnaval, iniciou seus estudos de violão e cavaquinho, instrumentos comumente usados nessa festa popular. Sobre Radamés, afirmou o maestro Júlio Medaglia:[9]

> O Radamés quando escrevia para instrumento solista, para sala de concerto, ele virava realmente um compositor de sala de concerto. A vida dele começou como músico erudito, ele primeiro foi um grande pianista, um grande violinista, depois um grande violonista, tocou cavaquinho tão bem quanto os outros instrumentos. Não é que ele tocava um pouco de violão, ele tocava muito bem. Uma vez na casa dele eu disse: como é Radamés, você também mandou brasa no violão, como dizendo "foi meio daquele jeito". Então ele disse: Daquele jeito não! E pegou o violão e estraçalhou na minha frente, eu até fiquei envergonhado.

---

9 Entrevista a mim concedida na Rádio Cultura, em 30 de outubro de 2006. A transcrição encontra-se no item Anexos II.

A produção violonística de Radamés Gnattali é composta por concertos, concertinos, inúmeras peças para violão solo e para música de câmara, grande parte delas dedicada aos violonistas que admirava. Radamés dedicou a Laurindo Almeida, em 1950, o *Concerto n° 1* (Concerto carioca) para violão elétrico, piano, orquestra sinfônica e bateria de escola de samba.

> Sua primeira audição, e lançamento do LP pela Continental (PP12165), se deu a 30 de março de 1965 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com José Menezes ao violão, Radamés ao piano e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal sob a regência de Henrique Morelembaum. (Oliveira, 1999, p.86)

Em 1958, dedicou a peça *Dança brasileira* para violão solo e, em 1967, o *Concerto n° 4* (Concerto à brasileira) para violão e orquestra de cordas.

Nos Estados Unidos, Laurindo Almeida gravou pela Capitol Records muitas obras de Radamés Gnattali:

- Em 1951, o álbum *Sueños/Dreams* que contém a peça para violão solo denominada *Saudade*.
- Em 1953, o álbum *Brazilliance* que contém os temas *Atabaque* e *Tocata*.
- Em 1953, o álbum *Brazilliance Vol. 2* que contém *Rio Rhapsody*, composta em parceria com o próprio Laurindo Almeida.
- Em 1953, pela Continental Records, gravou *Fantasia brasileira* e *Rapsódia brasileira*.
- Em 1956, o álbum *Suíte popular brasileira* para violão elétrico e piano. A gravação desse disco aconteceu em duas etapas: Radamés gravou o piano no Brasil e mandou para os Estados Unidos, onde Laurindo posteriormente gravou o violão.[10]

---

10 A suíte foi escrita para violão elétrico; no entanto, foi gravada com guitarra elétrica.

- Em 1957, o *Concerto de Copacabana* (Concerto n° 3) para violão, flauta, bateria e orquestra de cordas.[11]
- Em 1957, o álbum *Impressões do Brasil* que contém o *Concertino n° 2* de Radamés para violão e piano.
- Em 1960, o álbum *Danzas* que contém *Danza brasileira*. Como dito anteriormente, dedicada a Laurindo Almeida.

Radamés e Laurindo em meados da década de 1940. [www.radamesgnattali.com.br]

## A Política da Boa Vizinhança

A Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos, iniciada no governo do presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), manifestou-se de diversas formas, uma delas cultural, com o objetivo

11 Concerto dedicado ao violonista José Menezes.

de promover um pan-americanismo, termo que segundo os autores L. C. Saroldi e S. V. Moreira, no livro *Rádio nacional,* refere-se a

> um rótulo capaz de englobar fatos e valores os mais diversos, bolsas de estudo para brasileiros, a criação do Zé Carioca em *Alô amigos*, filme de Walt Disney, o incentivo à carreira de Carmem Miranda e o Bando da Lua em Hollywood, Ary Barroso contratado para escrever música para o cinema. (1988, p.37)

Com o propósito de estreitar as relações entre os Estados Unidos e os demais países das Américas – por motivos políticos e não musicais – chega ao Rio de Janeiro, por volta de 1940, juntamente com sua orquestra, a All American Youth Orchestra, o maestro Leopold Stokowsky (1882-1973), um aficionado confesso pela música brasileira. O objetivo dessa visita era recolher e gravar composições de artistas que representavam a nata da música popular brasileira da época. Para isso, Stokowsky solicitou ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cujas obras já conhecia e admirava anteriormente, que o ajudasse nessa tarefa. Villa-Lobos, empenhado em executar tal tarefa, recorreu aos amigos sambistas Angenor de Oliveira "Cartola", Ernesto Joaquim Maria dos Santos "Donga" e José Ramos da Costa "Zé Espinguela", que trataram de selecionar os músicos de maior expressão do Rio de Janeiro. Dentre os músicos selecionados estavam Pixinguinha, João da Baiana, José Gonçalves "Zé da Zilda", José Luis Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho "Jararaca e Ratinho", Luiz Americano, os cantores Mauro César[12] e Janir Martins[13], Augusto Calheiros e o próprio Laurindo Almeida. A bordo do navio Uruguai, entre os dias 7, 8 e 9 de agosto de 1940, foram gravadas aproximadamente quarenta músicas. Dessas foram selecionadas 16, que deram origem ao álbum intitulado *Native brazilian music,* lançado nos Estados Unidos pela Columbia

12 Cantor do Regional do Donga cujo nome verdadeiro era José Nascimento.

13 Cantora da Rádio Nacional.

Records, no início de 1942. Contudo, esse episódio não representou "grande coisa" nem para Laurindo Almeida, nem para os demais músicos. Esse disco só foi lançado no Brasil em 1987, no centenário de nascimento de Villa-Lobos, "quando o violonista Turíbio Santos, diretor do Museu Villa-Lobos, conseguiu obter recursos do governo federal para editar um *long-play* produzido por Suetônio Valença, Marcelo Rodolfo e Jairo Severiano, com o texto do pesquisador Ary Vasconcelos" (Cabral, 1997, p.158). Ainda assim, a maioria dos músicos morreu sem nunca ter ouvido as gravações. "Cartola só foi ouvi-las vinte anos depois, na casa do jornalista Lúcio Rangel, um dos privilegiados que possuíam o disco importado" (idem, ibidem). Além disso, "poucos músicos foram pagos por elas, o próprio Cartola recebeu míseros 1.500 réis, o suficiente para comprar três maços de cigarros baratos, um ano e meio depois das gravações" (Thompson, 2000, p.18).[14]

Embora o projeto *Native brazilian music* não tenha sido representativo na carreira musical de Laurindo Almeida, tudo leva a crer que serviu para aproximá-lo de Heitor Villa-Lobos. Dessa aproximação nasceu uma amizade e uma admiração musical mútua que perduraria por toda a vida. Laurindo Almeida seria um dos divulgadores da obra de Villa-Lobos nos Estados Unidos e na Europa. Durante sua carreira gravou quatro álbuns pela Capitol Records com suas composições:

- Em 1956, o álbum *Guitar music of Latin América,* que contém dois estudos e dois prelúdios de Villa-Lobos: *Study n° 11* (in E minor) e *Study n° 5* (in C major), *Prelude n° 4* (in E minor) e *Prelude n° 2* (in E major).
- Em 1959, o álbum *Villa-Lobos, music for the Spanish guitar,* que contém os *Study n° 1,7 e 8; Prelude n° 1,3 e 5*; e os choros *Típico e Schottish.*

14 Para saber mais sobre o assunto, ver o artigo *Música Brasiliensis: Stokowsky caçado* de Daniella Thompson, 2000, traduzido por Alexandre Dias em 2005. Disponível no link da internet: http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm. Consulta realizada em dezembro de 2006.

- Ainda na década de 1950, o primeiro concerto de Villa-Lobos, intitulado *Concert for guitar and small orchestra*.[15]
- Em 1961, o álbum *Conversations with the guitar*, que contém *Distribuição de flores* e *Modinha* (Seresta nº5), de autoria de Villa-Lobos. Esse disco, em especial, foi agraciado com o Grammy pela melhor performance vocal e instrumental de música de câmara, na categoria de música clássica.

Já morando em Los Angeles, Laurindo teria sido também um dos corresponsáveis pelo período em que Villa-Lobos permaneceu trabalhando em trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Em seu artigo intitulado *O pré-bossa novista voltou*, publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 25 de fevereiro de 1996, Celina Cortes afirma:

> O que ninguém pode negar foi o seu papel de embaixador dos músicos brasileiros nos Estados Unidos. Laurindo funcionou como uma ponte para Radamés Gnattali e Villa-Lobos, para citar alguns, com quem gravou a trilha sonora do filme *Green mansions*, estrelado por Audrey Hepburn. (1996)

O violonista Ronoel Simões, em entrevista ao autor deste livro,[16] certa vez mencionou que Laurindo Almeida havia lhe contado que Villa-Lobos não falava inglês. E Laurindo, que já dominava a língua por estar vivendo nos Estados Unidos desde 1947, também teria servido, em muitas ocasiões, como seu tradutor e intérprete.

---

15 O concerto data de 1951. Sua estreia deu-se somente em 1956, nos Estados Unidos, com a Houston Symphony Orchestra e Andrés Segovia ao violão. Aliás, esse concerto, inicialmente chamado *Fantasia concertante*, transformou-se em concerto a pedido do próprio Segovia e a este foi dedicado. O LP de Laurindo infelizmente não contém informações referentes à data de gravação e lançamento. Entretanto, consta na capa que se trata da *primeira gravação do primeiro concerto de Villa-Lobos*. Desse modo, pode-se presumir que a gravação tenha sido feita ainda na década de 1950.

16 Entrevista realizada em São Paulo, no dia 29 de julho de 2006. A transcrição encontra-se no item Anexos II.

*Villa-Lobos e Laurindo Almeida nos Estados Unidos.

## A proibição do jogo e o fechamento dos cassinos brasileiros

Com o fim do Estado Novo, o Brasil passou por um processo de redemocratização. Em 1945, o marechal Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), que havia sido Ministro da Guerra e um dos principais colaboradores do então presidente Getúlio Vargas, agora empenhado em consolidar o processo de democratização do país, saiu candidato à presidência da República pelo Partido Social Democrático (PSD).[17]

17 Segundo o historiador Boris Fausto, a transição para o regime democrático não representou uma ruptura com o passado, mas uma mudança de rumos, mantendo-se muitas continuidades. Isto porque, embora Dutra tenha sido um dos corresponsáveis pela deposição de Getúlio, em 29 de outubro de 1945, levando, assim, o país há um processo de redemocratização, a sua vitória nas eleições à presidência da república, deu-se, em grande parte, devido ao apoio do próprio Getúlio Vargas, que colocou, à sua disposição, a maquina eleitoral montada pelo PSD – partido fundado sob os seus auspícios – a partir do prestígio que possuía entre a classe trabalhadora. Fato que mostrou o repúdio da grande massa ao antigetulismo – geralmente associado ao interesse das elites. (Fausto, 1996)

Eleito, Dutra assinou, no dia 30 de abril de 1946, exatos três meses após a sua posse da presidência na República, o decreto-lei n° 9.215, que extinguia os jogos de azar em todo o território nacional, provocando assim o fechamento dos cassinos em todo o país. A medida, uma das primeiras do seu governo, obteve a aprovação de grande parte da população, em decorrência, principalmente, da insatisfação de determinados setores da sociedade brasileira com o governo de Getúlio e o Estado Novo, como se vê na coluna do jornal *Diário de Notícias* de primeiro de maio de 1946:

> É com verdadeira emoção e sem reservas nos aplausos devidos que, hoje, nestas colunas, onde tantas vezes profligamos a jogatina e outras tantas vezes nos vimos privados de combatê-la, registramos o ato do governo da república determinando a pura e simples vigência do dispositivo das leis penais proibitivo da exploração dos jogos de azar, que havia sido suspenso por um ato típico da ditadura estado-novista. Não hesitamos em trazer as mais calorosas congratulações ao presidente, que assinou, num assomo de dignificação do poder, verdadeiramente restaurados de linhas essenciais da moral pública do país.

No entanto, para a classe artística esse decreto representou uma tragédia irreparável. Afinal, do dia para noite, músicos, atores e atrizes, bailarinos e bailarinas e os funcionários responsáveis pelo funcionamento dos cassinos perderam seus empregos. Como mostra Sérgio Augusto, na *Folha de S. Paulo* de 8 de maio de 1991:

> Pressionado pela carolice de sua mulher, dona Santinha, e pela matreirice de seu Ministro da Justiça, Carlos Luz – de olho no eleitorado conservador de Minas Gerais –, o marechal Dutra pôs a jogatina na ilegalidade, a 30 de abril de 1946. No dia seguinte, havia pelo menos 40 mil novos desempregados na praça.

Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 2 de dezembro de 1984, Laurindo afirmou:

> O Dutra disse para os músicos que, se todos votassem nele, os cassinos jamais seriam fechados. Ganhou e a primeira coisa que fez foi cortar o nosso ganha-pão. Hoje eu agradeço. Não fosse isso, ainda estaria, talvez aqui, amargando mil e uma frustrações. (Almeida, 1984)

Semelhantemente às rádios, os cassinos representavam para os músicos uma forma de obtenção de renda, com bons salários, visto que grande parte do público que os frequentava era oriundo das classes mais abastadas da sociedade. Nessa época do fechamento dos cassinos, o Balneário da Urca (cassino em que Laurindo trabalhava)[18] contava com um grupo de *crooners* (cantores solistas) que incluíam Emilinha Borba, Linda Batista, Dircinha Batista, Heleninha Costa, Virginia Lane e também uma das orquestras mais famosas da época, a Brazilian Serenaders, que tinha entre seus integrantes o sax-tenor Walter Rosa, o violonista Fafá Lemos, o cantor e pianista Dick Farney, o percussionista Russo do Pandeiro e o próprio Laurindo Almeida, que trabalhava no Cassino havia quatro anos, desde 1942, nas orquestras dos maestros Odmar Amaral Gurgel "Gaó" e Carlos Machado. Foi por meio desse trabalho que Laurindo conheceu, em 1944, sua terceira esposa, Maria Miguelina Ferreira Ribeiro (1914-1969), uma bailarina portuguesa, conhecida no meio artístico como Natália, que também trabalhava no Balneário da Urca.[19]

---

18 Além do Balneário da Urca, Laurindo também trabalhou nos Cassinos Copacabana, Atlântico e Icaraí.

19 A vida amorosa de Laurindo Almeida é um capítulo à parte. Conheceu sua primeira esposa, Evarista, no ônibus: "Laurindo começou a paquera, ela saltou na Rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, ele foi atrás e os dois acabaram morando juntos, ele 17 e ela 19 anos." (Almeida apud Cortes, 1996). Com ela teve seu único filho legítimo: Laurindo Almeida Jr. "Quando ainda vivia com Evarista, começou a 'esticar asas' para a vizinha Lígia, uma mulher desquitada mais velha que sua esposa. Quando descobriu, Evarista rompeu com Laurindo, que passou a viver com Lígia. Antes de separar-se da segunda mulher, o músico conheceu uma bailarina portuguesa que dançava no Balneário da Urca, Maria Miguelina, que começou a namorar. Quando Lígia descobriu, desesperada, atirou-se do quinto andar onde moravam. Mas o destino da portuguesa não foi muito diferente. Os dois viviam nos Estados Unidos quando Laurindo se apaixonou pela cantora lírica Deltra Eamon. Miguelina morreu pouco depois, e até hoje não existe uma confirmação sobre a sua morte por ingestão excessiva de barbitúricos" (idem, 1996).

Em decorrência da perda de renda oriunda do fechamento dos cassinos brasileiros, e tendo recebido uma indenização movida contra a RCA Victor por direitos autorais – sobre a qual falaremos adiante – Laurindo Almeida e Maria Miguelina emigraram para os Estados Unidos em busca de melhores oportunidades de trabalho.

*Maria Miguelina Ferreira Ribeiro "Natália", terceira esposa de Laurindo.

## *Johnny Peddler*: o passaporte

> Como eu digo no meu livro, quem empurrou o Laurindo para os Estados Unidos foi o presidente Dutra e uma música dele que já fazia sucesso por lá pela qual recebeu direitos autorais. (Laragnoit, 2006)[20]

Em 1939, Laurindo Almeida compôs, juntamente com Ubirajara Nesdan (compositor carioca), uma marchinha em homenagem a

20 Entrevista concedida pelo museólogo e historiador da cidade de Miracatu, Paulo de Castro Laragnoit, em 25 de julho de 2006. A transcrição encontra-se no item Anexos II. O livro a que se refere não foi publicado até o presente momento.

uma colônia portuguesa no Brasil que se denominou *Aldeia de roupa branca*. Essa música, gravada no Brasil pelo grupo Os Pinguins, foi lançada pela gravadora RCA Victor naquele mesmo ano, e tornou-se um sucesso das paradas musicais da época. Empolgada com o grande sucesso que a música alcançou no Brasil, a RCA Victor decidiu fazer uma versão americana da música. Assim, *Aldeia de roupa branca* popularizou-se nos Estados Unidos com o nome *Johnny Peddler*, sendo gravada pelos grupos The Andrew Sisters, Les Brown's Band e também por Jimmy Dorsey, dentre outros. Essa música foi importante na carreira de Laurindo Almeida por dois motivos: em primeiro lugar, foi por meio dela que Laurindo teve seu nome divulgado pela primeira vez nos Estados Unidos; em segundo lugar, com os cinco mil dólares que recebeu em *royalties* por direitos autorais da música *Johnny Peddler*, por um processo judicial contra a gravadora RCA Victor, que até então lhe negava os direitos sobre a autoria da música, mais a venda de um pequeno apartamento e um carro, Laurindo Almeida e sua esposa Natália mudaram-se para os Estados Unidos, em 16 de março de 1947.

Cartão postal dedicado ao violonista Aníbal Augusto Sardinha "Garoto" (http://www.sovaco-decobra.com.br/2007/09/ainda-te-lembras-de-mim/)

Amigo "Sardinha",

Estou trabalhando aqui em Curityba, terra que você também conhece! Você é o "menino falado" aqui, ainda hontem, uma "cabrocha" que disse ser sua namorada falou-me muito em… seu banjo! O retrato mostra uma "viagem" que fiz em companhia do amigo "Grupo 8" à cidade maravilhosa!

Sem mais; saúde e aceita um abraço do seu amigo,
Laurindo.

10 de abril de 1935

*Grupo musical em que Laurindo se apresentava na boate carioca Night and Day, entre o fechamento dos cassinos brasileiros e sua emigração para os Estados Unidos.

*Laurindo Almeida, recém-chegado aos Estados Unidos, em março de 1947.

## A emigração para os Estados Unidos (1947-1995)

### Nos Estados Unidos do pós-guerra: do anonimato ao estrelato em Hollywood

Laurindo Almeida chegou aos Estados Unidos dois anos após o término da Segunda Guerra Mundial (1940-1945). Nessa época, separados, sobretudo, por sistemas de governos diferentes, os Estados Unidos (capitalista) e a União Soviética (socialista) assumiam definitivamente os seus papéis de superpotências mundiais, dando assim origem ao período que ficou conhecido como da Guerra Fria.

Referenciado pelo historiador Eric J. Hobsbawm em seu livro *A era dos extremos* como Era de Ouro, o período do pós-guerra para os Estados Unidos foi marcado por uma grande prosperidade financeira, provocando uma explosão no consumo de bens e serviços oriundos, em maior parte, do advento das grandes revoluções tecnológicas ocorridas já na primeira metade do século XX, porém acessíveis às pessoas comuns, sobretudo as mais ricas, somente nos anos que seguiram o pós-guerra: "A guerra, com suas demandas de alta tec-

nologia, preparou vários processos revolucionários para posterior uso civil" (Hobsbawm, 1995, p.260).

Com o surgimento de novos meios de comunicação como a televisão, o rádio (transistorizado) e o disco de vinil, consequência direta dessas novas tecnologias, a música e o cinema americano – artes que sempre estiveram correlacionadas – tornaram-se as mais bem-sucedidas indústrias de entretenimento do mundo, propiciando tanto aos músicos, especialmente aos de *jazz*, quanto aos atores e atrizes uma ótima fonte de renda, como se vê neste trecho contido em *A história social do jazz*, também de Hobsbawm:

> Financeiramente, o rádio, a televisão e os filmes propiciaram uma fonte de renda para os músicos de *jazz* que podiam tocar música *pop* e, em ocasiões extremamente favoráveis, ou em tempos de bonança, até para bandas inteiras contratadas para tocar *jazz* ou figurando em um filme. (1990, p.190)

Laurindo Almeida, que no Brasil chegou a passar fome e a dormir na rua quando migrou para o Rio de Janeiro, nos Estados Unidos, em decorrência tanto da "sorte" quanto de um momento histórico favorável, pôde construir, ao longo dos anos, uma carreira de muito sucesso na indústria cinematográfica e na indústria do *jazz*.

Morando em uma área nobre de Los Angeles, em uma mansão no alto de uma colina, com vista para todo o vale de San Fernando, avaliada em mais de 350.000 dólares na época de sua construção, Laurindo fez parte do primeiro time dos grandes compositores e arranjadores de trilhas sonoras para filmes de Hollywood, tais como Henry Mancini, Dimitri Tionkim, Alex North e o próprio John Williams. Sua estreia deu-se em abril de 1947 – apenas um mês depois de sua chegada aos Estados Unidos –, com um grupo também formado por brasileiros chamado Carioca Boys, que posteriormente se chamaria Copacabana Boys e mais tarde Samba Kings. Embora tenha tido formações diferentes no decorrer de sua existência, a base era sempre a mesma: Nestor Amaral, Russo do Pandeiro e Joe Carioca (músico que inspirou Walt Disney a compor a personagem Zé Carioca).

*Laurindo Almeida com o grupo Samba Kings atuando no filme *A song is born*, em 1947.

Foi com esse grupo que Laurindo fez seu primeiro trabalho para o cinema americano, tocando e atuando no filme *A song is born*, escrito e dirigido pelo ator, diretor e compositor Danny Kaye, do qual participaram também os músicos Benny Goodman, Jimmy e Tommy Dorsey, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong e Nat "King" Cole, dentre outros. A atuação de Laurindo Almeida nesse filme foi somente a primeira de uma série de mais de oitocentos trabalhos realizados para os estúdios de Hollywood – Paramount, Universal, Columbia e MGM Studios.

Em uma entrevista realizada em Los Angeles para uma emissora de televisão brasileira, em 1990, Laurindo Almeida afirmou: "Por causa da pensão que eles pagam [os estúdios de Hollywood] eu recebi uma lista enorme dizendo que eu tinha trabalhado em oitocentos filmes. Tocando músicas para filmes!" (***apud*** Dourado, 1999).

Infelizmente não foi possível o acesso a essa lista. Segue abaixo um pequeno resumo da produção musical de Laurindo Almeida relacionada ao cinema americano:[21]

| • Compositor e arranjador | 1966: *Cowboy*<br>1968: *The Magic Pear Tree*<br>1971: *Death Takes a Holiday* (série TV)<br>1971: *The Summer of '42* |
|---|---|
| 1947: *A Song Is Born*<br>1951: *Quo Vadis*<br>1952: *Viva Zapata*<br>1955: *Naked Sea*<br>1956: *Good-bye, My Lady*<br>1957: *Day of the Dead*<br>1957: *Wagon Train* (série TV)<br>1957: *Escape from San Questin*<br>1958: *Fogo em Maracaibo*<br>1958: *The Old Man and the Sea* (Em parceria com Dimitri Tiomkin)<br>1959: *Cry Tough*<br>1959: *Johnny Ringo* (série TV)<br>1959: *Bonanza* (série TV)<br>1960: *Spartacus* (Em parceria com Alex North)<br>1961: *Flight*<br>1962: *The Twilight Zone*<br>1962: *The Gift* (série TV)<br>1963: *The Fugitive* (série TV)<br>1965: *The Agony and the Ecstasy* | • Instrumentista<br>1956: *The Ten Commandments* (Alaúde)<br>1961: *The Deadly Companions* (Violão)<br>1972: *The Good Father* (Bandolim)<br>1992: *The Unforgiven* (violão)<br><br>• Ator<br>1954: *A Star is Born*<br>1959 : *Peter Gunn*<br>1959 : *Skin Deep*<br>1959: *General Electric Theater*<br>1959: *Beyond the Mountains*<br>1963: *Have Gun - Will Travel*<br>1963: *Face of a Shadow*<br>1965: *Runaway Girl*<br>1971: *The Ice Palace*<br>1981: *Ad Lib* (série TV) |

Entre esses, três foram premiados com o Oscar do cinema americano:

- *The old man and the sea*, filme de 1958, cuja trilha sonora, composta pelo maestro Dimitri Tionkim com a colaboração de Laurindo Almeida, foi premiada com o Oscar.
- *The unforgiven*, filme de 1992, dirigido por Clint Eastwood, cuja trilha sonora contém um solo de violão de Laurindo Almeida,

21 Para saber mais sobre esses filmes, ver: www.imdb.com. Consulta realizada em dezembro de 2006.

que ao final do filme aparece orquestrado por Lennie Niehaus, autor da trilha sonora. Nesse caso, o filme ganhou o Oscar.

- *The magic pear tree*, filme de 1968, cuja trilha sonora, composta e executada por Laurindo Almeida, foi premiada com o Oscar. *Trata-se do único Oscar ganho por um brasileiro na história desse prêmio.*

Laurindo Almeida e a atriz de Hollywood Rita Hayworth, em 1970. [www.laurindoalmeida.com/]

## O ingresso na orquestra de Stan Kenton

O período de permanência de Laurindo Almeida como instrumentista, compositor e arranjador da orquestra de Stan Kenton (1912-1979) foi de aproximadamente três anos. Teve início em 1947, ano em que chegou aos Estados Unidos, e estendeu-se até meados de 1950. O convite a Laurindo deu-se pela indicação dos irmãos Jimmy e Tommy Dorsey, músicos com os quais já havia trabalhado

naquele mesmo ano (1947) no filme *A song is born* de Danny Kaye, já citado anteriormente. Naquela época, a orquestra de Stan Kenton, fortemente ligada ao movimento da West Coast, denominado *progressive jazz*, fazia frente a outras grandes *big bands* americanas de *jazz*, como as de Duke Ellington e Benny Goodman. E, na ocasião, tinha como integrantes Shelly Manne (baterista), Eddie Safranski (contrabaixo), Vido Musso (sax-tenor), Kai Winding (trombone), Bud Childers (trompete), June Cristy (cantora) e Laurindo Almeida, recém-contratado. Como integrante dessa orquestra, Laurindo viajou em turnê pelos Estados Unidos e Canadá. Dentre os lugares onde se apresentou, os mais representativos foram o Carnegie Hall, o Hollywood Bowl e o Paramount Theater. Sua primeira aparição como solista ocorreu em 16 de novembro de 1947, em uma apresentação na Chicago Opera House. Para essa ocasião, a pedido de Stan Kenton, Pete Rugolo, arranjador da orquestra, compôs e arranjou para violão uma música intitulada *Lament*, especialmente para Laurindo Almeida. Em seu livro *O jazz do rag ao rock*, o crítico musical Joaquim Ernest Berendt descreve a atuação de Laurindo como solista dessa orquestra: "Quando integrante da banda de Stan Kenton na segunda metade dos anos 40, Laurindo Almeida realizou uma série de solos, os quais irradiavam tanto calor como poucas vezes se viu em gravações desta orquestra" (1987, p.228).

Por intermédio de Stan Kenton, Laurindo Almeida adquiriu fama e prestígio no cenário musical americano. Em 1948 foi premiado pela revista *Down beat*, com a quarta posição dos melhores guitarristas do ano. No ano seguinte ficou com o segundo lugar e, em 1958, conquistou a posição de melhor guitarrista do ano.

Em 1976, a revista *Guitar player* lançou uma edição comemorativa elegendo os guitarristas de maior expressão de todos os tempos. Dentre eles estavam B. B. King, Joe Pass, Barney Kessel, Lee Ritenour, Herb Ellis e Laurindo Almeida. A partir dessa seleção, em 1978, foi lançado pela gravadora MCA Records um disco também intitulado *Guitar player*. Entre as faixas estão contidas três composições de Laurindo Almeida: *Lament in tremolo form*, *Feelings* e *Samba for Sarah*.

Capa da revista *Down beat,* de 24 de julho de 1958.
[www.salliterri.org/almeida.htm]

Outro fato bastante representativo na carreira de Laurindo, relacionado a esse período, ocorreu quando Stan Kenton – que em 1949 havia concebido o projeto intitulado *Innovations in modern music* visando promover um diálogo entre o *jazz* e a música de concerto – acrescentou naipes de cordas e madeiras à sua orquestra. A partir desse projeto, um ano mais tarde, em 1950, foi lançado pela Capitol Records o álbum *Stan Kenton the innovations orchestra* (CDP-59965). Para uma das faixas do disco, Stan solicitou a Laurindo Almeida que fizesse uma peça para violão que unisse as linguagens do *jazz,* da música erudita e da música popular brasileira – desta última, em especial, os ritmos. O resultado desse pedido foi a música *Amazônia*, faixa 6 do primeiro dos dois discos *The innovations orchestra,* mencionado acima. Nessa música pode-se verificar claramente a fusão das três vertentes musicais – música erudita, *jazz* e samba – sobre as quais a bossa nova seria forjada anos mais tarde.

Orquestra de Stan Kenton, em 1948.
[lcweb2.loc.gov/cocoon/ihas/search?query=%2Bsu...]

## A carreira como compositor e violonista de música erudita

Quando Laurindo Almeida emigrou para os Estados Unidos, no Brasil já era considerado um dos melhores violonistas de música popular brasileira da primeira metade do século XX, como pode ser visto nesse comentário do maestro Júlio Medaglia, contido no documentário *Laurindo Almeida "Muito Prazer":*

> Laurindo Almeida é mais do que um violonista eclético, ele é o violonista mais completo de sua geração, provavelmente do mundo inteiro. Ele possuía toda técnica dos violonistas clássicos, além de ser um grande violonista de música popular brasileira. O seu violão reproduzia todos os valores rítmicos, todos os maneirismos da música popular brasileira ao mesmo tempo sendo um grande violonista de *jazz*. (Dourado, 1999)

Enquanto viveu no Brasil, a produção musical de Laurindo esteve voltada essencialmente para a música popular brasileira. Entre as suas composições estão choros, valsas, marchas, baiões e sambas de vários estilos. Já nos Estados Unidos, além de tornar-se um renomado músico de *jazz*, construiu uma carreira de muito sucesso como concertista de violão erudito. No item Discografia encontram-se catalogados mais de cem álbuns lançados nos Estados Unidos. Entre esses, mais da metade estão relacionados à música clássica, quer exclusivamente, quer misturada com outros meios de produção musical, como o *jazz* e a música popular brasileira. O próprio Laurindo considerava-se um músico erudito. Essa informação pode ser comprovada em uma entrevista a Gilson Rebello, publicada em seu artigo "Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo Almeida", do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 23 de novembro de 1980: "Sou um artista clássico, que toca todos os grandes mestres. Mas acabei transformando-me em popular por uma questão de sobrevivência, já que desde aquela época o músico não tinha muita vez" (Rebello, 1980).

Além dos compositores brasileiros Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, Laurindo Almeida gravou obras de Agustín Barrios, Manuel Ponce, Gabriel Fauré, Manuel de Falla, Alessandro Scarlatti, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, Joaquín Rodrido, Bach, Debussy, Chopin, Ravel, Tchaikovsky e Beethoven, entre outros. Dos prêmios que conquistou, a maior parte está relacionada também à música erudita. Quatro dos cinco Grammy Awards que recebeu estão vinculados com essa categoria de música. Apenas um deles está relacionado à música popular:

- Em 1960, foi agraciado com o Grammy de Melhor Performance Instrumental de Música Clássica, Solista e Duo, com o álbum *The spanish guitar of Laurindo Almeida*.
- Ainda em 1960, pela Melhor Performance de Música Clássica, Vocal e Instrumental", com o álbum *Conversations with the guitar*.
- Em 1961, pela Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica, com a peça *Discantus,* para três violões.
- Também em 1961, pela Melhor Performance Instrumental de Música Clássica, para Solista e Orquestra, com o álbum *Reverie for spanish guitars.*

Acredito que o Grammy de Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica, recebido pela composição da peça *Discantus*, tenha sido bastante representativo em sua carreira. Afinal, Laurindo teve a honra de dividi-lo com o "peso pesado" da música clássica Igor Stravinsky (1882-1971), que na ocasião concorreu com a peça *Movements for piano and orchestra*. Aliás, em 1965, Laurindo Almeida seria convidado por Stravisnky para participar da gravação de uma série de quatro canções russas de sua autoria, intituladas *Four russian peasant songs*, para voz, flauta, harpa e violão.[22]

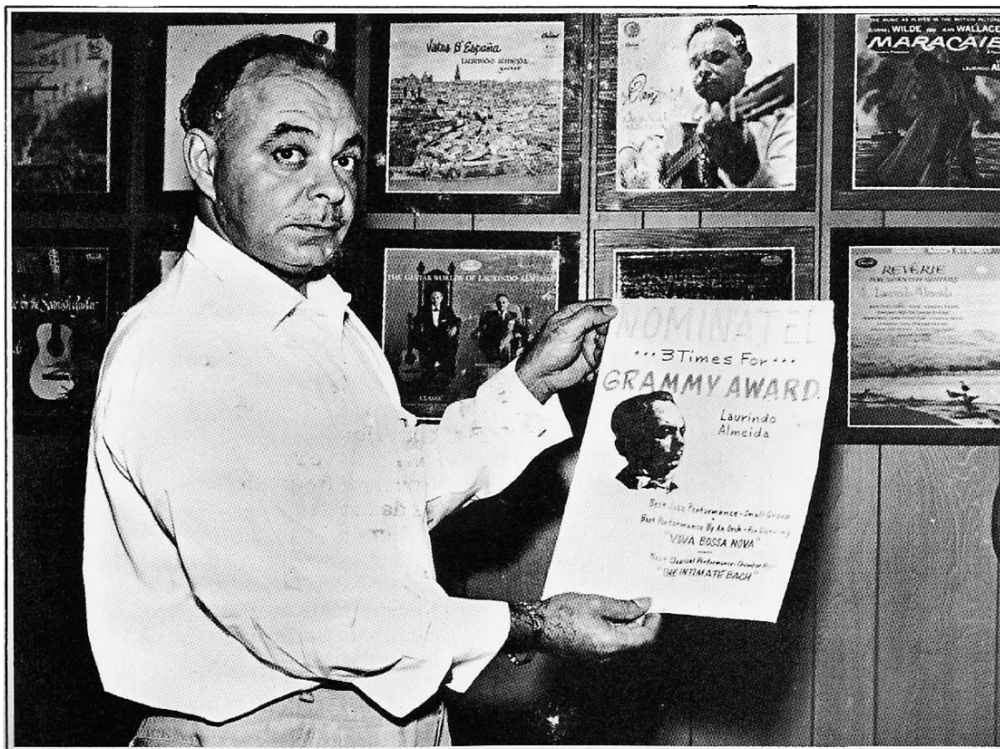
Com sua quarta esposa, Deltra Ruth Eamon "Didi Almeida" – soprano lírico canadense, com quem se casou em 1971 e com quem viveu até o dia de sua morte –, lançou em 1972 três álbuns pela gravadora Orion Records: *Intermezzo, Virtuoso* e *The twin guitars of Laurindo Almeida*, este último juntamente com o compositor e pianista russo Nicolas Slonimsky.

Como compositor orquestral, sua obra de maior envergadura foi o primeiro e único *The first concert for guitar and orchestra*, gravado com a Orquestra de Câmara de Los Angeles e lançado em 1980 pela Concord Jazz Records. Segundo as palavras do próprio Laurindo, a sua composição teria sido inspirada nos concertos de Vivaldi (Zanon, 2006).

Em uma das poucas homenagens que Laurindo recebeu após sua morte – vale ressaltar que nenhuma delas ocorreu no Brasil –, o compositor e violonista cubano Leo Brouwer afirmou: "No auge da carreira de Laurindo Almeida, suas gravações eram tão conhecidas em Cuba quanto as de Segovia. E, nas Américas, tocar violão clássico era tocar como Laurindo Almeida" (idem, ibidem).

Um fato bastante curioso, relacionado à pesquisa sobre a carreira de Laurindo Almeida como músico erudito, ocorreu em uma visita ao acervo do violonista Henrique Pinto. Durante as consultas às partituras, deparei com obras de Laurindo editadas e revisadas nos Estados Unidos, Itália e Rússia. Edições brasileiras não encontrei nenhuma.

---

22 Essas canções podem ser ouvidas na série *Igor Stravinsky Edition: The Nightingale – Mavra 35 songs, Vol.8* (CD n° SM2K 46298) reedição da Sonny Classical, de 1991.

Laurindo Almeida nos Estados Unidos, à frente de seus prêmios e LPs. (*Brasil musical*, 1988, p.214)

Deltra Eamon no tributo a Laurindo Almeida, em 23 de setembro de 1995.[23]

---

23 Foto digitalizada do DVD *Tribute to a Master*. Brasil: Mablan Entertainment, 1995.

## A carreira como músico popular: os grupos musicais

O primeiro grupo de música popular de Laurindo Almeida foi montado no começo dos anos 1950, logo após a dissolução da orquestra de Stan Kenton. Durante a sua existência, teve como integrantes o saxofonista Bud Shank, que também havia sido membro da orquestra de Kenton e, em diferentes momentos, os bateristas Chuck Flores e Roy Harte e os contrabaixistas Gary Peacock e Harry Babasin. Com esse quarteto, denominado Laurindo Almeida Quartet, Laurindo apresentou-se durante toda a década de 1950, lançando pela World Pacific Records uma série de três álbuns antológicos, intitulados *Brazilliance* volumes 1, 2 e 3, que representam um marco na fusão do *jazz* norte-americano – deste último mais especificamente a abertura de *chorus* de improvisação em meio aos temas – com ritmos brasileiros. Atribui-se a esses discos, do ponto de vista da concepção musical, a antecipação em dez anos do surgimento da Bossa Nova nos Estados Unidos.[24]

Laurindo Almeida Quartet, em 1953.
[www.onoffon.com/PageMill_Resources/image77.gif]

---

24 Os discos representam um marco na fusão do *jazz* com ritmos brasileiros nos Estados Unidos. No Brasil, isso já ocorria desde a década de 1920. Esse assunto será tratado nos capítulo, 2 e 3.

Já na década de 1960, mais especificamente nos anos de 1963 e 1964, Laurindo Almeida fez inúmeras turnês pelos Estados Unidos, Europa e Japão com o grupo The Modern Jazz Quartet, do pianista John Lewis (1920-2001).[25] Foi por meio desse grupo que Laurindo pôde difundir a música brasileira praticamente em todo o mundo. Dessa época, vale ouvir o álbum *The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida: Collaboration*, lançado em 1964, pela gravadora Atlantic Records.

Apresentação de Laurindo Almeida com o Modern *Jazz* Quartet, em meados da década de 1960. [www.youtube.com/watch?v=W-9OrHd6QdM]

A partir de 1970, Laurindo montou um quarteto que se denominou L. A. Four, cujas duas letras referem-se às iniciais de seu nome e também às da cidade de Los Angeles, local de origem dos integrantes do grupo. Desse quarteto participavam também o saxofonista Bud Shank, que já havia tocado com Laurindo na série de três discos *Brazilliance*, mencionados acima, o contrabaixista Ray Brow e o baterista Shelly Manne, antigo companheiro da orquestra de Stan Kenton, posteriormente substituído por Jeff Hamilton.

25 No começo dos anos 1990, Laurindo Almeida fez novamente turnês com o grupo.

L. A. Four na Austrália, em 1976. Ao lado esquerdo S. Manne, abaixo B. Shank e à direita R. Brown. [www.laurindoalmeida.com/]

Durante o período compreendido entre a década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, o L. A. Four lançou mais de dez álbuns, todos pela gravadora Concord Jazz Records. Uma das marcas registradas do quarteto foi a tentativa de promover uma fusão total das linguagens do *jazz*, da música erudita e da música popular brasileira. Aliás, como já se pôde observar no decorrer deste capítulo, promover essa fusão pareceu ser o objetivo de Laurindo desde que chegou aos Estados Unidos.

Com a dissolução do quarteto, em meados da década de 1980, outras três formações musicais merecem destaque na carreira de Laurindo Almeida: a primeira formação foi o trio montado com o guitarrista Larry Coryell, e com a violonista Sharon Isbin. Esse trio, denominado Guitarjam, lançou somente um disco, intitulado *Three guitars three*, pela gravadora Pro Arte, em 1985. No entanto, o trio conquistou grande prestígio no cenário da musica instrumental americana. Tanto que, em 1988, foram convidados a apresentar-se no Carnegie Hall. A segunda formação foi o duo que montou com o também violonista Charlie Byrd, um aficionado pela música bra-

sileira, especialmente pela Bossa Nova. Com esse duo, durante a década de 1980, Laurindo Almeida lançou quatro álbuns, todos pela Concord Jazz Records. Desses, vale ouvir o álbum *Brazilian Soul*, lançado em 1981, cujo título refere-se a uma composição de autoria de Radamés Gnattali contida do disco. A terceira formação foi o Laurindo Almeida Trio, grupo que montou com o contrabaixista Bob Magnussen e, em diferentes momentos, os bateristas Jim Plank e Chuck Flores. Com essa formação Laurindo tocaria durante toda a década de 1980 e a primeira metade da década de 1990. Acredito que a última turnê desse grupo, fora dos Estados Unidos, foi realizada em 1992, no continente europeu, mais especificamente, na Suíça, Holanda e Alemanha, onde se apresentaram no Leverkusener Jazz Lage.

Dentre os inúmeros álbuns que Laurindo Almeida lançou durante sua carreira como músico popular, destaca-se o *Guitar from Ipanema*, lançado pela Capitol Records, em 1964. Por ele, Laurindo foi agraciado um ano depois, em 1965, com o Grammy de Melhor Performance Instrumental de *Jazz*, tendo concorrido com músicos do calibre de Henry Mancini, Quincy Jones e Miles Davis.

## O retorno ao Brasil

Enquanto sua mãe era viva, Laurindo Almeida vinha ao Brasil quase anualmente. Depois da morte de D. Placidina, em 1973, Laurindo retornou ao Brasil, mais especificadamente ao Rio de Janeiro, poucas vezes. Dentre essas vindas, ora a trabalho, ora em visita aos irmãos – Geraldo e Edgar de Almeida – e amigos, algumas merecem ser mencionadas:

Um dos episódios de uma dessas visitas, ocorrida em 1953, encontra-se descrito no livro *Garoto, sinal dos tempos*, dos autores Irati Antônio e Regina Pereira:

> Quarta-feira, 29 de abril de 1953, inscrever-se-á, para sempre, no livro de ouro dos momentos inesquecíveis. Numa reunião íntima na residência do maestro e compositor Radamés Gnattali, a música brasi-

> leira popular e erudita foi distinguida pelos violões mágicos de Garoto e Laurindo Almeida, o contrabaixo que tem alma, de Vidal, nos milagres digitais em solos de acordeão, respectivamente, por Sivuca e Chiquinho, as exposições de belíssimos temas ao piano pelo próprio Radamés. [...] Laurindo executou maravilhas ao violão, em choros e sambas e alguns sucessos atuais do país de Gershwin. Já era madrugada. Um friozinho cortante soprava do lado do mar. [...] Garoto e Laurindo em duo rememoram criação de ambos, antes da ida do segundo para os Estados Unidos. (Passos C. apud Antônio & Pereira, 1982, p.49)

Quatro anos depois, outra vinda ao Brasil é mencionada no artigo intitulado "Laurindo Almeida, Big Brother" (1996), do musicólogo do Departamento de Música da California State University, Northridge, Ronald Purcell: com o intuito de sustentar sua hipótese de que Laurindo Almeida teria sido um precursor da Bossa Nova, Purcell comenta que em uma conversa com o crítico e historiador do *jazz* Leonard Feather, Laurindo afirmou ter levado, em visita ao Rio de Janeiro, em 1957, a série de discos *Brazilliance*, já mencionada anteriormente, para alguns de seus amigos músicos ouvirem. Fato que, segundo o musicólogo, pode ter contribuído, do ponto de vista da concepção musical, no surgimento da Bossa Nova.[26]

Dez anos depois, em 1967, Laurindo veio novamente ao Rio de Janeiro como convidado especial do II Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo. Ricardo Cravo Albim, em seu artigo "Um violão renasce", publicado no jornal *O Dia*, de 26 de Julho de 1999, comenta:

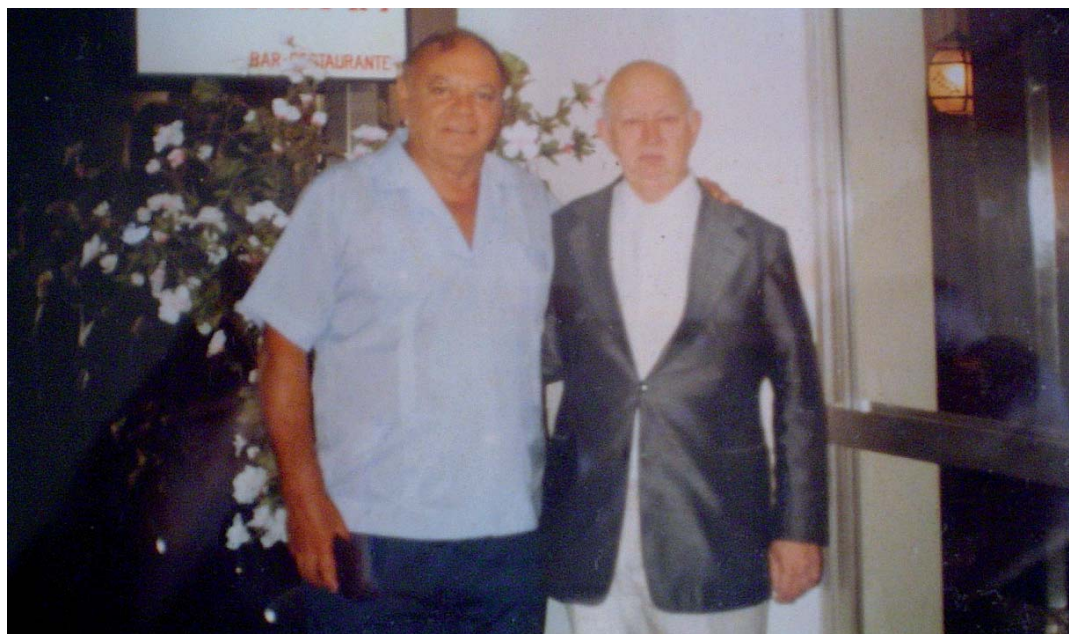
> Lembro-me que, durante o FIC, o Laurindo foi convidado a fazer um concerto na sala Cecília Meireles. Pois bem: a nata dos figurões internacionais foi ouvi-lo. Músicos, cantores e compositores brasileiros? Contavam-se nos dedos de uma mão. E ainda sobravam dedos. (Albim, 1999)

---

26 Como já mencionado, este assunto será tratado de forma mais aprofundada nos capítulos 2 e 3.

Nessa ocasião, Laurindo também recebeu o troféu Destaque do Mês, prêmio dado em conjunto pela TV Continental e pela Revista Radiolândia (revista especializada em notícias sobre rádio e TV). A entrega do prêmio ficou a cargo do ator Francisco Milani que, sobre o episódio, em entrevista ao documentário *Laurindo Almeida: "Muito Prazer"*, disse:

> Eu afirmo categoricamente: ele não estava feliz! Tinha uma certa magoa que esse tipo de músico, que esse tipo de gênio tem, que eu já observei em outros, de não ser reconhecido em sua pátria, em seu próprio país. Ele era uma expressão cultural musical do povo brasileiro, e aqui, absolutamente desconhecido. (Dourado, 1999)

Em outras duas vindas ao Brasil, Laurindo fez parte do júri do Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos. A primeira ocorreu em 1972, a convite de Arminda Villa-Lobos (viúva de Villa-Lobos), e a segunda ocorreu em 1987, a convite do violonista Turíbio Santos, na ocasião, o organizador do evento.

Laurindo Almeida e Ronoel Simões no Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos, em 1987.[27]

27 Foto que pertence ao acervo particular do colecionador Ronoel Simões.

Nessa última ocasião, Laurindo Almeida também fez uma apresentação em São Paulo, no Free Jazz Festival. Em seu artigo intitulado "Laurindo Almeida: o guerreiro da luz", publicado pela revista *Cover guitarra n° 101*, em maio de 2003, escreveu o colunista Jonas Sant'anna:

> Lembro-me do Free Jazz de 1987 quando pude ver sua apresentação. Quase ninguém da plateia o conhecia, mas quando ele começou a tocar conseguimos entender o significado deste "sucesso" e os comentários positivos a seu respeito. Pude ouvir um guitarrista maduro e preocupado em usar a técnica a favor da sensibilidade, emoção e energia. Um músico na essência da palavra. Fiquei atônito e envergonhado por não conhecer seu trabalho, porém, orgulhoso em saber que era um brasileiro. (2003, p.91)

Essa seria sua última vinda ao Brasil tanto a trabalho quanto em visita à família e amigos no Rio de Janeiro. Laurindo Almeida faleceu nos Estados Unidos aos 77 anos de idade, em julho de 1995.

*Laurindo Almeida no Free Jazz Festival, em 1987.

## Os últimos anos de vida nos Estados Unidos

Na primeira metade da década de 1990, em decorrência do câncer diagnosticado e, sobretudo, por conta do tratamento à base de quimioterapia e radioterapia, sua produção musical caiu sensivelmente. Embora tenha feito apresentações até pouco antes de morrer, Laurindo Almeida, que no começo dos anos 1960 chegou a lançar três álbuns por ano, quase não lançou discos inéditos. Muitas gravadoras relançaram alguns de seus álbuns, parte deles em forma de coletânea. Ainda assim, esses discos podem, sem dúvida, ser importantes para obter uma visão panorâmica dos vários momentos e das várias tendências que permearam sua obra musical.

Em Hollywood, o seu último trabalho foi executar a parte de violão da trilha sonora do filme *The unforgiven*, em 1992. Como compositor, sua última obra foi a *Suite aquarelle*, composta em homenagem à cidade de Los Angeles, em 1993. Seu último trabalho em disco foi o álbum intitulado *Naked sea*, em parceria com Danny Welton, lançado pela gravadora Danwell Records, duas semanas antes de sua morte.

Laurindo Almeida faleceu em 26 de julho de 1995, no Valley Presbyterian Hospital, em consequência da leucemia. Seu corpo foi enterrado no Cemitério e Parque Missão de San Francisco, em Los Angeles.

Sua morte foi noticiada por inúmeros veículos de comunicação: nos Estados Unidos, pelo jornal *The New York Times*. Na Europa, pelo jornal londrino *The guardians,* entre outros. Já no Brasil, dois dias após sua morte, saiu uma pequena nota no *Jornal do Brasil*, sem assinatura e com o título inverídico: "Morre o violonista que acompanhava Carmem Miranda nos Estados Unidos".

Dois meses após o seu falecimento, foi realizado no teatro da California State University, Northridge, em 23 de setembro de 1995, um tributo à sua memória. Dentre os participantes, estavam presentes – além da viúva de Laurindo, Didi Almeida – Bud Shank, Charlie Byrd, John Pisano, Bob Magnussen, Jim Plank, Jimmy Stewart e Chuck Flores, músicos com os quais trabalhou em dife-

rentes momentos de sua carreira. Esse show pode ser visto no DVD intitulado *Laurindo Almeida: tribute to a master*, produzido em 2005 pela Mablan Entertainment, por Debby Forman e Carlos Tavares.

A partir de 1999, os arquivos pessoais de Laurindo Almeida passaram a fazer parte de um dos maiores acervos musicais do mundo, o do Departamento de Música da Biblioteca do Congresso Nacional dos Estados Unidos, localizado em Washington. "Discos, partituras, fotografias e objetos pessoais de Laurindo podem ser vistos ao lado das obras de grandes compositores e intérpretes como J. S. Bach, J. Brahms e Frank Sinatra" (Dourado, 1999).

*Lápide de Laurindo localizada no Cemitério e Parque Missão de San Francisco, em Los Angeles.

# 2
# Uma lacuna historiográfica na música brasileira

## O nacionalismo brasileiro: a crítica à influência do *jazz*

O crítico e historiador da música popular brasileira Ricardo Cravo Albin, em seu artigo já mencionado, *Um violão renasce*, do jornal *O Dia*, de 26 de julho de 1999, afirma:

> Muita gente boa – ou melhor, não tão boa assim – considera um exagero dizer que este país não tem memória. Eu digo e insisto: Não tem mesmo! Querem uma prova provada, com certidão, testemunha e tudo? O desconhecimento e silêncio que o Brasil impôs a Laurindo Almeida, um dos maiores compositores, músicos e personalidades brasileiras desta segunda metade de século.

No mesmo artigo, Cravo Albin conta a história de um almoço com Tom Jobim em que o maestro abriu a conversa dizendo:

> O Brasil não gosta mesmo de quem faz sucesso lá fora. O Laurindo é respeitadíssimo pela nata da música americana, e aqui, caiu no esquecimento. Eu mostrei há pouco o *Guitar from Ipanema,* LP gravado em Nova York que lhe valeu o Grammy em 1964 a um jovem músico que me perguntou que Laurindo era esse... (idem)

O fato de que "o Brasil não gosta de quem faz sucesso lá fora", o próprio historiador pôde constatar. Após ter participado, em 1967, do II Festival Internacional da Canção, a convite de Eumir Deodato e Augusto Marzagão, produtores do festival, Laurindo Almeida – como também já mencionado no capítulo 1 – apresentou-se na Sala Cecília Meireles: "A nata dos figurões internacionais foi ouvi-lo. Músicos, cantores e compositores brasileiros? Contavam-se nos dedos de uma mão. E ainda sobravam dedos" (idem). Ao presenciar esse episódio, Ricardo Cravo Albin comenta que lembrou de que "a frase cortante de Tom Jobim sempre procedeu em gênero, número e grau" (idem).

É bem verdade que muitos músicos brasileiros que se radicaram no exterior caíram no esquecimento. Foi o caso de Sérgio Mendes, Moacir Santos, Dom Salvador, Airto Moreira, Rosinha de Valença, do próprio Laurindo Almeida e de muitos outros que, optando por exercerem suas carreiras nos Estados Unidos ou em qualquer país da Europa – Baden Powell na Alemanha, por exemplo –, permaneceram à margem do grande público no Brasil. Dentre os fatores que podem ter contribuído para que isso tenha ocorrido, há de se considerar também que o nosso país – por influência da colonização ibérica – tem por tradição o gênero canção, no século XX, difuso, em grande parte, pelo disco, rádio e TV. Já a música instrumental, por sua vez, não só no Brasil, mas no restante do mundo, sempre esteve relegada a um segundo plano, restrita a clubes, teatros e bares, com pouca projeção nos veículos de comunicação de massa, fato que explicaria o desconhecimento a respeito de muitos desses músicos.

Ao abordar o assunto, o guitarrista carioca Frederico Mendonça de Oliveira, em seu livro *O crime contra Tenório*[1], levanta sua hipótese de que, com o fim da Bossa Nova, houve um "conluio" entre as multinacionais do disco para que o "cancionismo" fosse difundido como a mais nova música popular brasileira, a chamada MPB. Daí

---

1 O livro trata do "aniquilamento" da música instrumental brasileira, tendo como metáfora a morte do pianista brasileiro Tenório Jr. pela ditadura militar argentina.

o surgimento dos festivais da canção, levando a nossa música instrumental a ser praticamente extinta e provocando, assim, o êxodo para o exterior de muitos dos nossos instrumentistas. Afinal, se ficassem no Brasil, teriam que se submeter ao trabalho em boates, ou acompanhar cantores e cantoras da Jovem Guarda e ficar, ainda assim, sujeitos eventualmente às dificuldades financeiras (Castro, 2001).

Contudo, existe outra razão para que a carreira de muitos músicos brasileiros, estabelecidos no exterior, tenha um caráter "marginal": o projeto modernista de nacionalização da música brasileira, inaugurado, simbolicamente, com a Semana de Arte Moderna, de 1922.

Como demonstra Elizabeth Travassos, em *Modernismo e música brasileira*, o período modernista não inventou o nacionalismo musical (2000, p.36). Este último teve início a partir de meados do século XIX, quando compositores como Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Brasílio Itiberê da Cunha – de diferentes maneiras – já começavam a ter na cultura popular a fonte de inspiração para a composição de suas obras. Isso ocorreu, na verdade, seguindo uma tendência mundial, sobretudo europeia. Muitos compositores – Bartók, Kodaly, Liszt, Stravinsky e Debussy, entre outros –, em determinado momento, extraíram do folclore de seus países a matéria-prima de suas composições. Hobsbawm, em *Nações e nacionalismo desde 1780*, afirma que a Europa, desde o final do século XVIII – em grande parte, sob influência intelectual alemã –, havia sido varrida pela paixão romântica do campesinato puro, simples e não corrompido. Daí a redescoberta do folclore, da tradição popular e de sua transformação em "tradição nacional" (1990, p.127).[2] E assim, de modo semelhante ao ocorrido em diversos países, como a Alemanha, Hungria, Polônia, Noruega, Dinamarca, Finlândia e Espanha, o nacionalismo brasileiro – em busca de autoafirmação mediante o

2 Entretanto, Hobsbawm lembra que "embora esse renascimento cultural populista tenha fornecido a base de muitos movimentos nacionalistas subsequentes, em nenhum sentido isso implicava um movimento político do povo". Segundo o historiador, na verdade, ele foi fruto do trabalho de alguns entusiastas das classes dominantes ou das elites. (idem, p.128) Em tudo semelhante ao ocorrido, posteriormente, com o nacionalismo brasileiro.

expansionismo de outros países – "deu-se através de um progressivo contato estético do folclórico com o erudito, a partir da diminuição dessa distância cultural, que impedia o aproveitamento de elementos da cultura popular" (Freitag, 1985, p.30). Isso acontecia porque "o início do período republicano foi marcado por uma verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória cujo referencial era dado pela Europa ocidental" (Travassos, 2000, p.34). Com isso, predominava entre grande parte das elites burguesas do Brasil uma tendência de pura e simples reprodução de padrões da cultura europeia. E "todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante era negado" (Sevcenko, 1983, p.30).[3] Já com o advento do modernismo, houve uma libertação do jugo cultural europeu. A partir dele é que "remodelou-se a percepção negativa da particularidade brasileira" (Travassos, 2000, p.35).

Mário de Andrade – uma das figuras centrais do modernismo e mentor do nacionalismo brasileiro aplicado à música –, mesmo mantendo a tradicional classificação hierarquizante entre erudito e popular, tendo por meta a criação de composições no âmbito da experiência erudita (Naves, 1998), defendia que a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. E argumentava: "É com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá" (Andrade, 1962, p.24). Foi por esse princípio que fundamentou seu projeto, "que viria a se firmar como corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940" (Travassos, 2000, p.33), um projeto de nacionalização da música brasileira, baseado em cinco pressupostos: 1) a música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos

---

3 Conforme aponta Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão*, nessa época – conhecida como Belle Époque –, a mentalidade das elites burguesas era regida por mais três princípios: a condenação dos hábitos e costumes ligados à memória tradicional; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que seria praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (idem, ibidem).

modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) essa música nacional está em formação no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta para figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (idem, ibidem).

Embora o livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade – obra conhecida como o livro doutrinário do nacionalismo brasileiro aplicado à música –, contenha todos esses pressupostos estéticos, sintetizados acima por Elizabeth Travassos, não me parece que ele seja tão radical quanto a leitura posterior que os nacionalistas fizeram dele. Uma das coisas que defendo a partir daqui é que o próprio Mário de Andrade não tinha essa postura em relação à influência estrangeira. Isso pode ser visto claramente quando, nesse mesmo livro, ele adverte: "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente, pela deformação e adaptação dele, e não pela repulsa" (Andrade, 1962, p.26).

No entanto, o que se viu no decorrer do desenvolvimento do nacionalismo brasileiro foi uma radicalização daqueles cinco pressupostos. E como bem mostra Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*, a partir daquela perspectiva de valorização do "puro", adotou-se como doutrina principal a eliminação de tudo que parecesse postiço, inautêntico, imitado do estrangeiro, ou seja, tudo que não fosse nativo, para que a partir do resultado dessa subtração desabrochasse uma cultura verdadeiramente nacional. Qualquer influência musical vinda do estrangeiro era vista como alienígena à nossa cultura e, consequentemente, deveria ser combatida, em uma espécie de cruzada contra os invasores (Schwarz, 2001).

Como já pôde ser observado, no surgimento do projeto modernista de nacionalização da música brasileira, o alvo da crítica nacionalista era a imitação de modelos musicais europeus, há muito incrustados em nossa cultura. Já no período entre guerras, na medida em que os Estados Unidos firmavam-se no cenário mundial como uma

superpotência – fazendo dos veículos de comunicação de massa um instrumento de difusão de seu *american way of life* –, os nacionalistas brasileiros fizeram da política imperialista desse país – e do *jazz* como um símbolo desse imperialismo – o seu alvo preferido. No mesmo texto citado há pouco Schwarz afirma:

> Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhes correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira. (2001, p.32)

Após o advento da globalização, essas questões perderam força e, de certo modo, o sentido. Entretanto, há pouco tempo elas ocupavam um lugar cativo no cotidiano de grande parte da intelectualidade brasileira. Como consequência, muitos artistas brasileiros foram vítimas desse nacionalismo "americanofóbico". Contudo, subtraída a crítica de cunho político-ideológico aos Estados Unidos, os nacionalistas parecem ter esquecido que o *jazz* é somente uma dentre tantas outras influências musicais chegadas a nós via colonialismo. Hoje, incorporadas à nossa tradição musical, essas influências deixaram de representar uma "ameaça". Tanto Mário de Andrade (no já citado *Ensaio sobre a música brasileira*) quanto Renato de Almeida (em *Compêndio de História da música brasileira*) lembram que de longa data a nossa música incorpora recursos de diferentes origens, e citam, além das três referências básicas (ameríndia, africana e portuguesa), a influência da música espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico, por meio de boleros, malagueñas, fandangos, habaneras e tangos, e da europeia, por meio das danças (valsa, polca, mazurca e schottish), que influenciaram também na formação da modinha, e como não poderiam deixar de mencionar, da americana, principalmente pelo *jazz*, com marcada preponderância sobre a música urbana brasileira. Para o próprio Mário de Andrade – diferentemente do que

pensavam os seus seguidores –, a fusão do *jazz* com a nossa música popular, por si só, não parecia representar um problema:

> Os processos do *jazz* estão se infiltrando no maxixe. Em recorte, infelizmente não sei de que jornal, guardo um samba macumbeiro, *Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos do *jazz* que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem. (Andrade, 1962, p.25)

Carlos Alberto Calado, em *O jazz como espetáculo*, levanta essa questão das similaridades entre a música negra do Brasil e Estados Unidos, lembrando que Mário de Andrade, ao dizer "De certo os antepassados coincidem", estaria se referindo, além dos elementos presentes da tradição europeia, às origens negro-americanas de ambas. E argumenta: "É natural que, provenientes de origens comuns, essas manifestações musicais possam aproximar-se ou mesmo fundir-se sem chegar a perder sua identidade" (1988, p.209). Posteriormente, lembra, ainda, que é justamente José Ramos Tinhorão, crítico e historiador da música popular brasileira – segundo suas próprias palavras: "a ponta de lança do nacionalismo aplicado à música popular brasileira" –, em seu livro *Música popular,* quem comprova essa similaridade:

> A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do *jazz*, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média. (Tinhorão apud Calado, 1988, p.210)

O jornalista e historiador Ruy Castro, em *A onda que se ergueu no mar,* lembra que Tom Jobim costumava dizer que só havia três

músicas populares características do século XX: a americana, a brasileira e a cubana. "O resto é valsa", dizia Tom, jogando todo esse resto para o século XIX (2001, p.102). Castro faz menção desse comentário do músico para ilustrar o fato de que todas elas têm um DNA em comum: a presença do negro misturada à tradição musical europeia.

> Séculos de batuque no coração da África foram condensados pelos escravos nos porões dos negreiros. Assim que os sobreviventes desembarcaram no Novo Mundo, começou o romance entre seus ritmos mágicos e a loura tradição musical europeia instalada nas colônias. Um romance envergonhado, reprimido e, por mais de duzentos anos, quase secreto, mas que, em fins da Primeira Guerra, resultou nas fabulosas formas mestiças que conhecemos como o *jazz*, o samba, o bolero, a rumba. Todos primos, mesmo que distantes. E, como parentes, passíveis de certo determinismo biológico. (idem, ibidem)

O relato mais antigo da presença do *jazz*, em terras brasileiras, foi feito pelo pesquisador Alberto Ikeda, em seu artigo intitulado *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil*:

> Pode-se concluir, com grande probabilidade de acerto, que a música jazzística chegou ao Brasil, mais especificamente ao Rio de Janeiro – se não antes – juntamente com a Companhia Teatral da qual faziam parte as *American Girls* e o Baterista dos Onze Instrumentos [segundo o pesquisador, provavelmente Harry Kosarin][4], isto na temporada realizada no Teatro Fênix, na primeira quinzena de dezembro de 1917. Adiante: Com a temporada de Harry Kosarin Jazz-Band em São Paulo, no período que vai de agosto de 1919 até fevereiro de 1920, fica fora de qualquer dúvida a presença da música jazzística entre nós. (1984, p.117)

---

4 Harry Kosarin foi o introdutor, no Brasil, da bateria americana com pedal no surdo mestre.

No entanto, Ikeda destaca que antes mesmo do *jazz*, outros gêneros como o *rag-time, one-step, two-step, foxtrote* e o *cake-walk* já eram mencionados em jornais e revistas anteriores a 1920. É nesse período que se encontram as primeiras críticas à influência da música norte-americana sobre a música popular brasileira. O jornal *O Estado de S. Paulo,* de 17 de março de 1920, inaugurou uma seção intitulada *Que pensa V. S. da Dança?* Na edição do dia seguinte publicou-se a primeira carta:

> Mas completando, afinal, a involução, a dança se apresenta hoje "yankeezada" em desengonçados bamboleios de plantígrados, sublinhados a pandeiradas e atabalhes "cowboyescos" e entrecortada de trejeitos de simiesca lubricidade. O que hoje, em geral, se dança por ai é apenas a cópia de uma perversão social aparecida em centros depravados, enkistados nas grandes metrópoles como Paris e Nova York. (idem, p.116)

Talvez seja possível afirmar que o primeiro músico a sofrer duras críticas por ter se rendido às "maléficas" influências do *jazz* seja Pixinguinha. A maioria dos autores entende que o músico entrou em contato com o *jazz* somente em 1922, quando foi em turnê a Paris, com seu conjunto Os Oito Batutas. Ikeda argumenta:

> Os Batutas estiveram em São Paulo justamente quando o grande acontecimento da cidade era a banda de Harry Kosarin. Sendo assim, fica difícil crer que Pixinguinha não tivesse sabido de Kosarin em tais circunstâncias, principalmente por se tratar de São Paulo de 1919 e não da atual megalópole. (idem, p.118)

O pesquisador argumenta ainda que pode ter sido em Paris que Pixinguinha se convenceu de que a nova realidade da música instrumental eram as *jazz-bands*, afinal, Paris era a "capital cultural da Europa e do mundo", e lá elas faziam sucesso. Para Pixinguinha, podia tratar-se de "um atestado de que a coisa era 'boa, bela e moderna'". (idem, p.121). Já as primeiras consequências desse contato do músico com o *jazz* ecoaram somente em 1928, nas famosas alfi-

netadas feitas por Cruz Cordeiro, crítico e fundador – juntamente com Sérgio Vasconcelos – da revista *Phono-Arte*. Em novembro desse mesmo ano, ao comentar o lançamento de quatro discos da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, Cruz Cordeiro escreveu:

> O quarto disco contém dois choros: um de Pixinguinha, *Lamentos*, outro de Donga, *Amigo do Povo*, sobre os quais não podemos deixar de notar que em suas músicas não se encontra um caráter perfeitamente típico. A influência das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas é nesses dois choros bastante evidente. Este fato nos causou sérias surpresas, porquanto sabemos que os compositores são dois dos melhores autores da música típica nacional. É por isso que julgamos este disco o pior dos quatro. (Cabral, 1997, p.122)

No ano seguinte, mais duas edições da revista continham críticas a Pixinguinha. Na edição de janeiro foi para o choro *Carinhoso*. Na edição de fevereiro para o samba *Gavião calçudo,* ambas com basicamente o mesmo texto, trocando somente a palavra choro por samba:

> Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de *jazz*. É o que temos notado desde algum tempo e mais uma vez, nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-trot, que no seu decorrer apresenta combinações de pura música ianque. Não nos agradou. (idem, p.123)

Assim como aconteceu com Pixinguinha, foi em Paris que Laurindo Almeida teve o seu contato mais marcante com o *jazz*. Em 1936, Laurindo, na ocasião integrante do Conjunto Typico Brasileiro, juntamente com Garoto, Nestor Amaral e Zé Carioca[5] – a bordo

---

5 Segundo depoimento do jornalista Sérgio Augusto ao documentário *Laurindo Almeida "Muito Prazer",* os músicos eram esses; entretanto, o pesquisador Jorge Mello afirma que os integrantes do Conjunto Typico Brasileiro eram Laurindo Almeida, José do Patrocínio Oliveira "Zezinho", Lauro Paiva, Benedicto Augusto Lapa e Oracy Camargo. Desse modo, para o pesquisador, Garoto e Nestor Amaral não estariam presentes na ocasião (Cipriano, s.d.).

de um navio "meio cargueiro, meio passageiro" chamado Cuiabá – saíram em um cruzeiro pela Europa em missão do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado por Getúlio Vargas em plena época de relacionamentos com os regimes nazifascistas europeus, no qual se apresentaram em Portugal, Itália, Bélgica, Holanda, Espanha, França e Alemanha. Como ocorrido na Bélgica, na França também foram proibidos de desembarcar do navio com os instrumentos. Enquanto aguardavam um novo embarque – já que não puderam se apresentar –, os músicos foram a um bar parisiense chamado Hot Club, onde se apresentavam o guitarrista cigano Django Reinhardt e o violinista Stephane Grappelli. Esse acontecimento seria decisivo para a Bossa Nova, principalmente no que diz respeito ao violão. Foi através de Django que Laurindo tomou conhecimento das harmonias jazzísticas que vinte anos mais tarde se tornariam um dos preceitos estéticos mais característicos da linguagem musical da Bossa Nova. Consta que Laurindo ficou tão impressionado com o que ouviu que, a partir daí, vislumbrou a possibilidade de fundir elementos rítmicos e melódicos, característicos da música popular brasileira, com harmonias jazzísticas, dando origem ao que chamou na época de "*jazz* de samba".

Dos grandes ícones da música popular brasileira, talvez o que tenha mais sofrido com acusações de ter se americanizado seja Carmem Miranda. Tanto que o fato virou a letra da música *Disseram que eu voltei americanizada*, dos compositores Vicente Paiva e Luiz Peixoto, interpretada pela própria Carmem:

> E disseram que eu voltei americanizada / Com o burro do dinheiro / Que estou muito rica / Que não suporto mais / o breque do pandeiro / E fico arrepiada / ouvindo uma cuíca / Disseram que com as mãos estou preocupada / E corre por aí, que eu sei / Certo zunzum / Que já não tenho molho / ritmo, nem nada / E dos balangandãs já não existe mais nenhum // Mas pra cima de mim / pra que tanto veneno / Eu posso lá ficar americanizada / Eu que nasci com samba / e vivo no sereno / Topando a noite inteira / a velha batucada / Nas rodas de malandro / minhas preferidas / Eu digo é mesmo Eu

> te amo / e nunca I love you / Enquanto houver Brasil / Na hora das comidas / Eu sou do camarão / ensopadinho com chuchu!

As críticas à cantora iniciaram a partir de uma apresentação no Cassino da Urca, em 15 de julho de 1940 – logo que voltou dos Estados Unidos. Na ocasião, Carmem Miranda abriu sua apresentação dizendo: "*Good night, people*!" Esse seria o estopim para que muitos de seus críticos a acusassem de não representar o Brasil lá fora, mas sim a imagem da americanização pela qual passava, não só o país, mas o restante do mundo (Papini, s.d.). Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, afirma:

> A denúncia da americanização de Carmem Miranda mostrava que existia no Brasil de 1940 um movimento difuso que defendia a correta utilização desses novos símbolos nacionais. A mistura de samba com a música norte-americana, por exemplo, não podia ultrapassar certos limites. Já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira. (2002, p.130)

O exemplo de Carmem Miranda serve bem ao propósito de ilustrar o fato de que a crítica nacionalista não era somente ao *jazz* como gênero musical. Mas, sim, ao bombardeamento de símbolos da cultura americana – sendo o *jazz* somente um deles –, difundidos sistematicamente, tanto para o Brasil quanto para outros países latino-americanos pela Política da Boa Vizinhança, da qual a própria Carmem tornou-se uma espécie de "embaixatriz" do governo brasileiro. Entretanto, a cantora parece não ter desempenhado o papel de representar a cultura brasileira como era esperado. Ana Maria Mauad, em *A embaixatriz dos balangandãs,* lembra:

> A caricatura de Carmem/Brasil/América Latina, elaborada pelas demandas da política da boa vizinhança, compôs um quebra-cabeça continental com peças que não se encaixavam, sendo, por conta disso, rejeitada por grande parte do público. Afinal, o Brasil nunca foi Cuba e a Bahia não é o Brasil; tampouco Carmem é baiana. (2004, p.61)

Nota-se que esse repúdio aos padrões culturais estrangeiros não se restringia somente à música, e nem sempre foi encabeçado pelos nacionalistas. Foi uma reação natural, por parte de determinados segmentos da sociedade – cientes dos reais motivos da Política da Boa Vizinhança –, diante da imposição de valores americanos.

No que diz respeito propriamente à música, mesmo entre os compositores da Bossa Nova – seguramente os mais influenciados pela música americana – houve uma tentativa de resgatar a "pureza" do samba. Isso ocorreu, em parte, como uma reação à influência da música norte-americana, e em parte devido a um momento de turbulência que o país atravessava no início da década de 1960, com a política desenvolvimentista iniciada com o governo de Juscelino Kubitschek, "que se revelaria incapaz de absorver no seu quadro econômico as primeiras gerações de profissionais universitários, levando-os a uma atitude de participação crítica da realidade, no campo da política" (Tinhorão, 1991, p.237). Como reflexo no campo musical, teve início o surgimento da música de protesto. Carlinhos Lyra, compositor e membro fundador do Movimento Bossa Nova, agora distante dos assuntos relacionados à estética bossa-novista "o amor, o sorriso, a flor, o céu e o mar", declarou:

> A Bossa Nova estava destinada a viver pouco. Era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconsequentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O único caminho é o nacionalismo. Nacionalismo em música não é bairrismo. (Castro, 1989, p.344)

Sobre a influência da música estrangeira, Lyra tem duas composições que abordam esse tema: a primeira de 1957, intitulada *Criticando,* na qual o compositor já faz menção à influência do bolero, do *jazz*, do *rock* e da balada sobre a música popular brasileira. A segunda de 1961, intitulada *Influência do jazz,* composta dentro do mesmo espírito crítico, também fazendo menção à absorção de procedimentos jazzísticos pela música popular brasileira: "Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando / E se perdeu / E o rebolado

cadê? / Não tem mais / Cadê o tal gingado que mexe com a gente / Coitado do meu samba mudou de repente / Influência do *jazz*".

Outra bossa-novista a romper com o novo estilo foi Nara Leão. Em entrevista ao repórter Juvenal Portela, da revista *Fatos & fotos*, afirmou:

> Chega de Bossa Nova. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero samba *puro*, que tem muito mais a dizer, que é expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho. (idem, p.348)

Ruy Castro, em *Chega de Saudade*, relata que após o *show* da Bossa Nova no Carnegie Hall, em 1962, alguns dos nomes mais influentes da imprensa brasileira deliciaram-se em transformar a apresentação em um fracasso histórico:

> Antonio Maria dava gargalhadas pelo jornal, Sérgio Porto fazia piadas pela televisão, o crítico José Ramos Tinhorão produziu a pior crueldade de todas: uma narrativa de palco e bastidores do Carnegie Hall, em *O Cruzeiro*, que ainda era o veículo de maior penetração [...] Tinhorão, com sua vasta munição verbal, pintou a coisa de ridículo e definiu-a como um "fracasso" dos músicos brasileiros na sua tentativa de parecer "esforçados imitadores da música americana". (idem, p.330)

Laurindo Almeida, juntamente com outros músicos americanos presentes na plateia, como Peggy Lee, Miles Davis e Dizzy Gillespie, parecem não ter tido a mesma impressão dos críticos brasileiros. Após o término da apresentação Laurindo apresentou-se a Carlinhos Lyra e cumprimentou-o pela apresentação. Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida: "Muito Prazer"*, Lyra comenta: "Após o concerto do Carnegie Hall, em 1962, de repente apresentou-se o grande violonista brasileiro Laurindo Almeida para conversar com a gente, para nos parabenizar, e foi muito generoso porque o concerto foi uma droga" (apud Dourado, 1999).

De fato, alguns autores relatam que os equipamentos de som não estavam preparados adequadamente para a apresentação de um tipo de música camerística como a Bossa Nova. Entretanto, isso não impediu que alguns dos músicos que participaram do *show* conseguissem contratos para outras apresentações, ou até mesmo para a gravação de discos pelas gravadoras americanas:

> João Gilberto assinou por três semanas com a boate Blue Angel e para a gravação de um disco na Verve. Tom Jobim foi contratado como arranjador pela Leeds Corporation – que pagou 1.500 dólares de adiantamento pela edição de *Garota de Ipanema*. O conjunto de Oscar Castro Neves foi para o Empire Room do hotel Waldorf Astoria. Sergio Mendes mostrou que tinha categoria internacional. E até mesmo Sérgio Ricardo se beneficiou: sua música *Zelão* foi editada e começou a aparecer em todos os discos da Audio-Fidelity. Tudo isso, no entanto, seria apenas a lambida na maçã, comparado com o que viria. (Castro, 1989, p.331)

Esse fato agravaria ainda mais as críticas aos músicos brasileiros que começavam a ter uma carreira de projeção internacional. Ruy Castro lembra que Tom Jobim, "cansado de ver suas letras ou as de seus parceiros vertidas para o inglês por americanos incompetentes – e de vê-los ficando com a parte do leão, em termos de direitos autorais nos Estados Unidos – passou a fazê-las bilíngues" (2001, p.41). Com isso – diz – "deu mais um motivo para que os espíritos de porco resmungassem que era americanizado" (idem, ibidem). Também na década de 1980, quando Tom cedeu por seis meses *Águas de Março* para uma campanha mundial da Coca-Cola, novamente foi acusado de vender a música ao imperialismo americano (idem, ibidem).

Como observado, de Pixinguinha a Tom Jobim nota-se que a crítica nacionalista à influência do *jazz* sobre a música popular brasileira está carregada de conteúdo político-ideológico e tem um alvo certo – não sem razão – que não é propriamente a "macularização" do samba ou as tais "inovações musicais" advindas da Bossa Nova, mas, sim, o imperialismo americano. O músico e pesquisador ca-

rioca, Henrique Cazes, em *O choro do quintal ao municipal*, levanta essa questão:

> Análises contaminadas pela mais ingênua xenofobia e embasadas em profunda ignorância musical sempre fizeram como que o processo de reciclagem das informações jazzísticas na música brasileira fosse julgado, e não estudado, como um processo natural de uma forma viva de arte. (1999, p.121)

Diante dessa premissa é possível presumir que essa "americanofobia" – que por muito tempo impediu que a nossa musicologia tratasse com isenção as mudanças ocorridas no âmbito puramente musical – possa ter contribuído, ao menos em parte, para que a carreira de grande sucesso de Laurindo Almeida nos Estados Unidos tenha permanecido no quase absoluto desconhecimento no Brasil. Afinal, Laurindo foi um dos músicos que promoveram a tão famigerada fusão do samba com o *jazz* que acabou resultando em Bossa Nova, e pior: teria se vendido ao cinema de Hollywood – principal veículo de propagação e difusão do capitalismo para o restante do mundo.

Entretanto, tomo como minha a análise que o poeta Augusto de Campos faz em relação à Bossa Nova, sobretudo, aos músicos que a conceberam, quando argumenta que eles, usando de um procedimento antropofágico, tal como propõe Oswald de Andrade, devoraram um produto estrangeiro – no caso o *jazz* – para transformá-lo em outro, reconhecido internacionalmente como nosso e que, ironicamente, pode-se dizer que cumpriu a meta nacionalista de tornar a música brasileira uma das grandes referências em termos de música mundial.

> A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes o mais das vezes são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condi-

> mentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso que aconteceu, por exemplo, com o futebol brasileiro, com a poesia concreta e com a bossa nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo. (Campos apud Naves, 1998, p.220)

E no caso específico de Laurindo Almeida, é notório que ele passou de influenciado a influência de muitos músicos americanos, tanto que tem seu nome vinculado à história do *jazz*, sendo considerado pela musicologia americana como um dos violonistas mais importantes da história desse gênero musical, além de ser também uma referência internacional de músico brasileiro.

## A polêmica: precursor ou difusor da Bossa Nova?

> Delineada alguns anos antes na música dos violonistas Garoto e Laurindo Almeida, ou cantores e pianistas Dick Farney e Johnny Alf, para citar alguns de seus principais precursores, a bossa nova deixou como marco oficial de sua eclosão o lançamento do disco Chega de Saudade, do cantor e violonista João Gilberto, em 1959. (Calado, 1988, p.230)

É consenso entre os historiadores que o marco inicial da Bossa Nova deu-se com o lançamento do LP *Chega de saudade* pelo cantor e violonista João Gilberto, em março de 1959. "Nele se concentravam, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores" (Medaglia apud Campos, 1974, p.75).

A Bossa Nova foi produto da fusão de três vertentes musicais: do *jazz* norte-americano, da música erudita (sobretudo o impressionismo francês) e do samba. Desde o seu surgimento, ela tornou-se o alvo da crítica dos musicólogos puristas. José Ramos Tinhorão, conhecido

opositor do novo estilo, afirma: "Historicamente, o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas raízes populares" (Tinhorão, 1991, p.230). E mais adiante:

> Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *bebop* e abolerado de meados da década de 40, atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo. (idem, p.231)

Entretanto, diferentemente do que faz crer o crítico e historiador, a Bossa Nova foi "o resultado de elaborações estéticas que vinham ocorrendo desde as décadas anteriores, que representam, mais propriamente, um momento de confluência de traços, estilos e tendências do que uma ruptura surgida na esteira de algo absolutamente novo" (Gava, 2002, p.25). E como afirma Júlio Medaglia: "As tentativas feitas até agora no sentido de se buscar as verdadeiras raízes do movimento têm atribuído, na maioria das vezes, a artistas cuja atuação musical antecedia em alguns anos ao advento do novo estilo, a função de *precursores*" (apud Campos, 1974, p.79).

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, são eles os precursores: os cantores Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Silvia Telles, Luís Cláudio, Agostinho dos Santos, o conjunto vocal Os Cariocas e Dick Farney (também pianista); os músicos Chiquinho do Acordeom, Johnny Alf, Luís Bonfá, Moacir Santos, João Donato e Paulo Moura; os compositores/cantores Tito Madi, Dolores Duran e Billy Blanco; o arranjador Lindolfo Gaya, e, naturalmente, Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Newton Mendonça e Carlos Lyra, com papel decisivo na criação da Bossa Nova. Logo após lembram que: "Vindos da época anterior, também devem ser incluídos entre os precursores o maestro Radamés Gnattali e os músicos Garoto, Valzinho, Laurindo Almeida e Osvaldo Gogliano 'Vadico'" (1997, v.1, p.241). Entretanto, a afirmação de que Laurindo Almeida deve ser incluído entre os precursores da Bossa Nova, embora

recorrente, não é uma unanimidade entre os pesquisadores brasileiros, tanto que, pelos motivos que serão expostos no decorrer deste capítulo, gerou-se uma controvérsia acerca de sua contribuição nas origens do novo estilo. Para alguns autores, Laurindo foi realmente um de seus precursores. Para outros, sua maior contribuição – não obstante a sua importância nas origens da Bossa Nova – estaria na difusão da música popular brasileira no exterior. Para outros ainda, nem uma coisa e nem outra.

Fora do Brasil, essa controvérsia parece não existir. Ronald Purcell – musicólogo da California State University, Northridge – e Leonard Feather – crítico e historiador da música americana, autor da famosa *The Biographical Encyclopedia of jazz* (edição 1950, 60 e 70) – são enfáticos ao afirmar que, embora Laurindo Almeida não vivesse mais no Brasil quando eclodiu o movimento musical, a gravação de uma série de discos com o saxofonista Bud Shank, em 1953/54, reeditados no final dos anos cinquenta com o nome *Brazilliance,* foi precursora na fusão dos elementos rítmicos, característicos da música popular brasileira, com o *jazz* americano que, posteriormente, daria forma à Bossa Nova.[6] Ronald Purcell – como já relatado no capítulo 1 –, para sustentar tal afirmação, argumenta que Laurindo Almeida teria dito a Leonard Feather que em uma visita ao Rio de Janeiro, em 1957, teria levado os discos para seus amigos músicos ouvirem, fato que poderia ter tido alguma influência sobre os músicos pré-bossa-novistas. O musicólogo Tarik de Souza, em *Brasil musical*, comenta a hipótese: "Há quem aponte o berço da bossa fora do Brasil, nas experiências de fusão do violonista Laurindo Almeida com o saxofonista Buddy Shank no LP *Brazilliance,* de 1952" (1988, p.205). Mais adiante lembra:

> Alguns situam este disco como precursor da bossa nova. Desta forma, ela teria nascido em berço *yanke*. O mais categórico é o baixista do grupo de Laurindo, Harry Babasin, que afirma ter preferido

6 Ver: Feather. *Encyclopedia of jazz in the sixties*. Nova York, 1966, e Purcell. *Laurindo Almeida: Big Brother.* Guitar Review n° 107 e 110.

> combinar o *jazz* ao baião mais leve e gingante, usando um tambor de conga com escova. (idem, p.214)

Souza, comentando a frase de Babasin – ainda que aparentemente descrente –, dá indícios de que esses discos podem mesmo ter circulado por aqui: "Ele acredita na lenda de que as 25 cópias de *Brazilliance*, emigradas com um Laurindo saudoso da família, teriam dado a partida à bossa cabocla" (idem, ibidem).

Tinhorão, em um tópico intitulado "Os pais da bossa nova" de seu livro *Música popular*, afirma:

> Filha de aventuras secretas de apartamentos com a música norte-americana – que é, inegavelmente, a sua mãe – a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai. (1966, p.25)

Posteriormente, cita alguns candidatos à paternidade da Bossa Nova: Johnny Alf, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Baden Powell, Laurindo Almeida, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra – segundo suas próprias palavras, todos "americanizados." Sobre Laurindo comenta: "Hoje, é considerado mais norte-americano do que brasileiro"[7] (idem, p.26). Desses oito, Tinhorão afirma que o verdadeiro pai – pelos motivos que expõe no livro – poderia ser encontrado entre os três músicos: Johnny Alf, Tom Jobim e João Gilberto. Entretanto, menciona – imparcialmente – uma suposta afirmação, feita nos Estados Unidos, pelo próprio Laurindo Almeida, de que as bases musicais da Bossa Nova já estavam lançadas desde 1953, na série de discos *Brazilliance*. Segundo o historiador, Laurindo – para defender sua primazia – também afirmou a John Tynan, crítico de *jazz* da revista *Down Beat*, ter trazido ao Brasil 25 exemplares do

---

7 De fato, conforme averbação contida em sua certidão de nascimento, a partir de 23 de dezembro de 1980, Laurindo Almeida tornou-se cidadão norte-americano. A certidão encontra-se digitalizada no item Anexos II.

disco que ficaram circulando pelo Rio de Janeiro e São Paulo por volta da mesma época que explodia a novidade do *Hino ao sol* – abertura da *Sinfonia do Rio de Janeiro* –, de Antonio Carlos Jobim. Para o musicólogo Brasil Rocha Brito, "trata-se da primeira composição já integrada, mesmo por antecipação, na concepção musical que iria firmar-se três anos depois: a Bossa Nova" (apud Tinhorão, 1966, p.28).

Verdade ou não, o produtor musical Arnaldo de Souteiro – que segundo Ruy Castro "parece saber tudo da carreira internacional da Bossa Nova" (1990, p.16). – é um dos que acredita na importância desses discos. Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida "Muito Prazer"*, afirma:

> Em 1953, Laurindo e seu quarteto gravaram dois discos que são marcos nessa colaboração de *jazz* com música brasileira. Foi a primeira vez, realmente, que se improvisou jazzisticamente sobre ritmos brasileiros. E se considerarmos a Bossa Nova uma fusão, basicamente, de ritmos brasileiros, no caso o samba, com elementos jazzísticos, caracterizando-se pelo uso da improvisação, o Laurindo Almeida foi realmente o grande precursor dessa história. (Dourado, 1999)

Outros, também no Brasil, mesmo não mencionando a série de discos *Brazilliance*, entendem que Laurindo Almeida foi – entre tantos – um precursor do novo estilo, sobretudo em relação ao uso de acordes provenientes do *jazz*. O bossa-novista Oscar Castro Neves, em depoimento ao mesmo documentário, afirma:

> É impossível se falar de Bossa Nova sem falar de Garoto, de Radamés Gnattali, de Laurindo Almeida [...] não só porque o Laurindo era um guitarrista de impecável técnica, mas também porque era um guitarrista moderno, já com acordes de *jazz*, vivendo dentro do *jazz*. (idem, ibidem)

O jornalista e crítico musical João Máximo, também em depoimento ao mesmo documentário, argumenta que a Bossa Nova – diferentemente do que a maioria dos estudiosos faz crer – não é um

movimento musical. Ela não nasceu de um grupo de músicos que teria se reunido para estabelecer uma nova forma de música popular brasileira, ela teve um surgimento espontâneo. Desse modo, para Máximo, torna-se difícil dizer quem é o "pai da ideia". Entretanto, afirma:

> Laurindo Almeida já estava morando nos Estados Unidos há muito tempo, tinha intimidade com o *jazz*, já tinha tocado com Bud Shank, com o Modern *Jazz* Quartet, quer dizer: ele tinha uma grande intimidade com essas harmonias, que eram estranhas ao samba, mas não a ele. Então, é natural que ele se intitulasse um dos precursores, principalmente se ele visse e ouvisse a Bossa Nova do ponto de vista da harmonia e não do ritmo. (idem, ibidem)

O violonista Turíbio Santos, quando entrevistado a respeito de Laurindo por Celina Cortes do *Jornal do Brasil*, em 25 de fevereiro de 1996, também afirmou: "Ele preparou o clima para as harmonias" (1996).

Não obstante a sua importância nas origens da Bossa Nova, para outros entendedores do assunto, como o maestro Júlio Medaglia, a maior contribuição de Laurindo Almeida estaria na difusão da música brasileira no exterior. Em entrevista concedida pelo maestro, já mencionada anteriormente, comentei a manchete de um jornal suíço, o *Schweizer Illustrierte Zeituna*, que atribuía a Laurindo a figura de "pai da Bossa Nova", e perguntei-lhe qual a sua opinião, a respeito dessa manchete, e a respeito da polêmica em torno do violonista:

> Gerou-se uma polêmica porque *externamente* é possível dizer que ele é o "pai da Bossa Nova". Afinal, as pessoas não conheciam os músicos brasileiros e conheciam o Laurindo Almeida – que representava toda essa rítmica brasileira sofisticada em nível de música de câmara. Então quando ouviram a Bossa Nova, acharam que era ele que tinha introduzido isso no Brasil, porém, não foi ele, já existiam inúmeros músicos aqui que montaram este colchão onde a Bossa Nova foi implantada. Ele não é o pai! Ele foi importante, foi um excelente instrumentista de Bossa Nova, conhecia toda música de câmara brasileira através do violão. Então, para um ouvido estran-

> geiro pode parecer que foi ele que introduziu isso na música popular brasileira. Mas ele não é o pai, ele é um dos pais, isso sim é possível dizer, mas tanto quanto os outros violonistas, como o Garoto, Dilermando Reis e tantos outros.

Também perguntei a que fatores ele atribuía um maior reconhecimento de Laurindo Almeida por parte da musicologia americana do que pela brasileira, não só como uma das figuras mais importantes da Bossa Nova como também do *jazz*:

> É porque ele viveu todo auge de sua carreira nos Estados Unidos, onde ele tocou com os melhores músicos, isto significa: os melhores músicos do mundo. Aquele pessoal da *west-coast* norte-americana tinha todas as características da raiz do *jazz* tradicional, mas tinha também toda sofisticação técnica de músicos que estudaram em academia, músicos que vinham de uma formação técnica maior. E lá que ele foi se encontrar, se organizar, e aí passou a ser um músico do mundo. A partir de lá que ele passou suas informações musicais para o mundo inteiro. Mesmo quando ele usava componentes rítmicos brasileiros e latino-americanos a coisa ganhava uma dimensão internacional, por isso ele ficou lá e passou a ser mais conhecido como músico de *jazz* do que como músico brasileiro. Mas ele era tão bom quanto qualquer músico brasileiro de seu tempo.

Para Ruy Castro – uma das poucas vozes divergentes –, Laurindo Almeida não foi nem precursor nem difusor da Bossa Nova nos Estados Unidos. Em sua obra *Chega de Saudade* – livro dedicado, em parte, ao período que antecede a sua eclosão no final dos anos 1950 –, Castro não o menciona em nenhum momento como um dos protagonistas desse período.[8] E pelos motivos óbvios, já mencionados pelos musicólogos norte-americanos: Laurindo já estava morando

8 O período 1946-1957 funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da época de Ouro (1929-1945), em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento Bossa Nova. (Severiano & Mello, 1997, p.241)

nos Estados Unidos desde 1947, portanto, não fez parte do meio musical carioca dos anos 1950 e, consequentemente, não participou das reuniões nos "famosos" apartamentos de Copacabana, especialmente o de Nara Leão, no qual o movimento musical foi germinado.

Entretanto, Ruy Castro lembra que a orquestra de Stan Kenton – que tinha Laurindo Almeida como guitarrista – foi uma das principais influências dos músicos pré-bossa-novistas:

> Todos os seus integrantes eram venerados, mas os garotos tinham especiais xodós pelo baterista Shelly Mane, os trompetistas Shorty Rogers e Maynard Ferguson, os saxofonistas Bill Holman e Lee Konitz, os trombonistas Frank Russolo e Bill Russo e, principalmente Pete Rugolo. (1990, p.48)

O próprio autor relata que, nessa época, a exemplo do Sinatra-Farney Fan Club, fundou-se o Kenton Progressive Fan Club. E, obviamente, era de conhecimento dos músicos brasileiros que Laurindo era o guitarrista da orquestra, com destaque entre os solistas. Sendo assim, fica difícil crer que, mesmo não fazendo parte do grupo que deu origem ao movimento, Laurindo Almeida não tenha exercido alguma influência – ainda que indireta e circunscrita ao violão – sobre os músicos da pré-Bossa Nova.

Hélio Jordão Pereira (Helinho), violonista do Bando da Lua, lembra:

> Quando eu estava nos Estados Unidos e soube que o Laurindo estava tocando com Stan Kenton, eu que era louco pela música americana naquela época fui assistir a um *show* no Paramount Theater. Ao final do *show*, tive o desejo de falar com Laurindo e me emocionei. Lógico, vendo um brasileiro ali – coisa que nunca tinha acontecido antes – no meio daqueles músicos famosos. (apud Dourado, 1999)

Henrique Cazes, também, em seu livro *O choro do quintal ao municipal*, comenta um acontecimento bastante interessante: Barney Kessel – um dos guitarristas mais importantes da história do *jazz* e

influência direta dos músicos bossa-novistas[9] – certa vez, quando esteve no Rio de Janeiro, em fins da década de 1970, procurou a cantora Miúcha, que conhecera no México alguns anos antes, e manifestou seu desejo de ouvir música brasileira. Miúcha, juntamente com outros músicos, o levaram para o Sovaco de Cobra – provavelmente uma boate –, no subúrbio da Penha. Cazes conta que Kessel gostou tanto da apresentação que decidiu voltar ao hotel onde estava hospedado, em Copacabana, para pegar seu instrumento. Entretanto, desistiu da ideia porque a boate não possuía amplificador para sua guitarra. Ao voltar para o apartamento da cantora em companhia dos outros músicos, o guitarrista americano, para surpresa geral – improvisando um amplificador ligando sua guitarra a um gravador cassete –, teria lhes mostrado uma série de choros que aprendeu, nos Estados Unidos, com seu amigo Laurindo Almeida. O pesquisador conta essa história para argumentar: "Como se pode ver, antes da guitarra de Barney Kessel influenciar a Bossa Nova, é possível que ela tenha sido influenciada pelo choro moderno de Garoto, Laurindo e companhia" (Cazes, 1999, p.121).

Em seu livro *A onda que se ergueu no mar*, Ruy Castro, falando da gênese do novo estilo, afirma que por mais que se vincule a origem de alguns ritmos a certos nomes, como a valsa a Johann Strauss II, o *rag-time* a Scott Joplin, o *boogie-woogie* a "Pine Top" Smith, eles não foram seus únicos criadores. Assim, argumenta que "seria mais justo dizer que foram eles que sintetizaram a contribuição de muitos que vieram antes deles" (2001, p.266), lembrando que o mesmo se deu quanto à batida da Bossa Nova, criada por João Gilberto, em 1958 – com a diferença que nesse caso há registros oficiais. O historiador afirma ainda que, nesse caso, os elementos dessa síntese, promovida por João, foram "praticamente tudo que se criara em música popular brasileira nos trinta anos anteriores, ou seja, desde 1928" (idem, ibidem), portanto, não se opõe à tese da existência de

---

9 Cazes afirma que muitos bossa-novistas apontam o disco de Julie London e Barney Kessel, intitulado *Julie is her name,* como algo que teria influenciado decisivamente no aparecimento da Bossa Nova.

precursores, fazendo uma lista de inúmeros cantores, compositores, letristas, instrumentistas e arranjadores sem os quais não haveria João Gilberto. Segundo Castro, o próprio João Gilberto, nas poucas vezes que tocou no assunto, afirmou que não existiu um "começo", e sim um processo (idem, p.268). Com relação a Laurindo Almeida – não citado na lista – Ruy Castro afirma que sua carreira de sucesso nos Estados Unidos foi uma vitória pessoal e não da música brasileira – assim como seria a de Dick Farney se tivesse persistido em Nova York, e não retornado ao Brasil em 1948, apenas dois anos depois de sua partida: "Laurindo Almeida tornar-se-ia um "nome", mas não por tocar música brasileira – consagrou-se em 1948 na orquestra de Stan Kenton e depois apareceu em vários filmes tocando *swings* e flamencos" (idem, p.110).

Castro faz essa afirmação para ressaltar que somente após o advento da Bossa Nova é que a música popular brasileira tornou-se produto de exportação para os Estados Unidos e resto do mundo. Antes dela, qualquer músico que aspirasse uma carreira em solos americanos – por exemplo – teria poucas chances de estabelecer-se. É nesse sentido que afirma que a carreira de Laurindo Almeida foi uma vitória pessoal, visto que, como bem salienta o autor, Laurindo foi "o único músico brasileiro daquela época a firmar-se nos Estados Unidos" (idem, ibidem). Entretanto, a afirmação de que não se tratou de uma vitória da música brasileira é questionável. É certo que Laurindo, como já mencionado desde o capítulo 1, adquiriu fama e prestígio por meio da orquestra de Stan Kenton e também do cinema americano, tocando os mais variados tipos de música, mas também tocando música brasileira. Embora seja difícil afirmar que realmente tratou-se de uma "vitória da música brasileira", afirmar o contrário parece mais difícil ainda. O melhor seria dizer que se tratou das duas coisas. Como bem lembra Júlio Medaglia, em seu artigo *Balanço da Bossa Nova*, a aceitação da música brasileira nos Estados Unidos deu-se em etapas:

> Antes mesmo do sucesso definitivo, já excursionava por todo o país o Trio Tamba. Tendo viajado para lá em intercâmbio cultural, o

> conjunto fez um sucesso tão grande que se multiplicaram os convites para apresentações em lugares de grande importância [...] Laurindo Almeida, violonista brasileiro de há muito radicado nos Estados Unidos e que tem seu nome registrado na história do *jazz* americano, também fazia, com artistas locais, apresentações esporádicas com grande sucesso. (Medaglia apud Campos, 1974, p.101)

De fato, muitos artistas que foram para os Estados Unidos em intercâmbio cultural – fruto da Política da Boa Vizinhança – conseguiram alguma notoriedade em decorrência de uma "caricaturalização" de nossa música popular.

> O que os americanos estavam comprando não era bem a música, mas um "clima", um espírito folclórico, "tropical", que evocasse praias, coqueiros, bananeiras, sacos de café e rapazes de camisa listrada e chapéu de palhinha, para combinar com os colares e turbantes de Carmem Miranda. (Castro, 2001, p.108)

No entanto, vale lembrar que Laurindo Almeida não foi para lá em intercâmbio cultural, e nem fez uso de recursos musicais exóticos. Por um lado, foi um dos primeiros músicos a mostrar no exterior, com grande sucesso, uma música brasileira de qualidade que já vinha sendo produzida no Brasil na primeira metade do século XX, não só no âmbito popular, mas também no erudito. Isso pode ser facilmente observado em sua vasta discografia. São poucos os discos que não contêm músicas brasileiras e, segundo consta, todos bem recebidos pela crítica. Além da série de discos *Brazilliance* – o primeiro gravado em 1953, com *Carinhoso* de Pixinguinha e João de Barro, *Atabaque* e *Tocata* de Radamés Gnattali, *Inquietação* e *Terra seca* de Ary Barroso e *Blue baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como visto acima, considerado um marco na fusão de *jazz* e samba –, no final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, antes mesmo da Bossa Nova no Carnegie Hall, Laurindo já havia sido premiado três vezes pela revista *Down beat*. Também já havia sido agraciado com quatro dos cinco Grammys de sua carreira – um deles em conjunto

com Stravinsky –, todos por álbuns que continham música erudita brasileira. Fatos que fragilizam, em certa medida, o argumento de que sua carreira nos Estados Unidos foi *somente* uma vitória pessoal, e não da música brasileira. Quais seriam então os motivos que levariam Laurindo a ser considerado "o precursor" da Bossa Nova pela musicologia americana, sendo essa a música brasileira de maior difusão no exterior? Por outro lado – ainda que não seja unânime –, se a maioria dos autores citados, americanos e brasileiros, o inclui como um dos precursores da Bossa Nova, ainda que em diferentes graus de representatividade, por que então gerou-se essa polêmica?

Antes de adentrar a esse assunto propriamente, convém abrir um parêntese: José Ramos Tinhorão, a despeito de toda "americanofobia", levanta uma questão curiosa:

> Até pouco tempo, os personagens desta história de amor pelo *jazz* eram tão obscuros e ignorados que se pode dizer que o pai da novidade seria um "João de Nada", e ela – a Bossa Nova – uma "Maria Ninguém". Acontece que, de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-sangue resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares – em direitos autorais. (1996, p.25)

É bem verdade que ninguém se preocupa com a paternidade do samba-canção – um estilo de samba que também já é híbrido –, por exemplo. De fato, o pagamento de *royalties* pode e deve ser um bom motivo para o surgimento de tantos candidatos predispostos à paternidade da Bossa Nova.

De volta à polêmica, presume-se a existência de dois motivos prováveis para o seu surgimento. O primeiro já foi devidamente exposto: Laurindo Almeida não vivia no Brasil desde 1947, portanto, não fez parte do grupo de músicos que, empenhados na criação de uma nova concepção musical, deram origem ao Movimento Bossa Nova – ainda que também haja controvérsia sobre a existência de um

"movimento musical" que deu origem à Bossa Nova[10] – e, assim, não poderia ser um de seus precursores.

O segundo motivo forneceu-nos o maestro Júlio Medaglia, ao afirmar que na época em que ela começou a ser difundida no exterior, o grande público, em geral, não conhecia os músicos brasileiros, mas conhecia Laurindo Almeida, que já morava nos Estados Unidos de longa data, onde era representante dessa escola rítmica brasileira, sofisticada em nível de música de câmara. Portanto, para esse grande público, e mesmo para os musicólogos americanos, não habituados ainda às nuances rítmicas de nosso país, qualquer música com ritmos brasileiros misturada às harmonias jazzísticas poderia parecer Bossa Nova.

Entretanto, no Brasil, não é novidade para os estudiosos do movimento que as "inovações musicais" oriundas do advento da Bossa Nova não se restringem somente aos parâmetros *harmônicos* ou do uso da *improvisação* sobre ritmos brasileiros – no caso, os parâmetros musicais atribuídos a Laurindo Almeida na concepção do novo estilo –, do mesmo modo que não se restringem a uma batida de violão, ou à "redução da batucada do samba", como prefere Walter Garcia (1999, p.20) – que, diga-se de passagem, deu-se, em parte, em função da valorização das tensões harmônicas sobre os acordes.[11] Assim, é possível presumir que os pesquisadores brasileiros, sabendo dessas coisas, não poderiam ter atribuído a Laurindo Almeida um papel maior do que ele realmente teve na gênese do novo estilo – como parecem querer fazer os americanos –, mesmo sabendo de sua importância,

---

10 Além do argumento de João Máximo, mostrado há pouco, Santuza Cambraia Naves, em *O violão azul*, afirma que a Bossa Nova não constitui um movimento musical. Não resultou de um projeto compartilhado por vários músicos. Foi obra de um autor individual: João Gilberto que, segundo ela, à maneira de um demiurgo, deu forma à Bossa Nova pela sua obsessiva busca por um ritmo e uma harmonia inteiramente novos.

11 O musicólogo Brasil Rocha Brito, em seu artigo *Bossa Nova*, publicado na coletânea *O balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, faz uma análise da concepção musical da Bossa Nova, separando-a em três níveis: o estudo de sua posição estética, o estudo dos característicos da estruturação e o estudo das características da interpretação.

sobretudo em relação à harmonia. Daí a origem de tal polêmica. Já o próprio Laurindo – que, em consequência dela, teve a sua carreira como músico erudito ofuscada –, embora tenha deixado bem claro que sabia o valor de sua contribuição, nunca procurou para si esse tipo reconhecimento, preferindo não ser chamado de precursor da Bossa Nova. Vejamos a opinião do próprio protagonista da história: "Acho – diz – que tal afirmação deve partir dos críticos, porque é só ver a música que eu fazia já no início da década de 50, pois existem vários discos gravados" (Rebello, 1980).

Com o propósito de obter uma visão mais objetiva a respeito da polêmica criada em torno de Laurindo e a Bossa Nova e atendendo a sua própria sugestão, o próximo capítulo foi destinado à análise musical de seis composições de sua autoria, lançadas entre os anos de 1939 a 1959.[12] São elas: *Você nasceu pra ser grã-fina*, *Dissimulada*, *Brazilliance*, *Amazônia*, *Laura*[13] e *Crepúsculo em Copacabana*.

12 As seis músicas selecionadas foram escolhidas em razão de terem sido lançadas em um período de vinte anos que antecede o lançamento do LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, em 1959 – considerado o marco inicial da Bossa Nova. Com isso, foi possível verificar se, de fato, elas já preconizam elementos da concepção musical característica da Bossa Nova.

13 A composição *Laura* é de autoria de David Raksin, compositor de trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Portanto, nesse caso, o que será analisado é o arranjo para violão de Laurindo Almeida.

# 3
# Seis obras referenciais – análise musical

## Diretrizes metodológicas

> Apesar das limitações da notação musical, uma partitura de Beethoven ou Schoenberg é um documento definitivo, um mapa a partir do qual várias interpretações ligeiramente diferentes podem ser derivadas. Por outro lado, uma gravação jazzística de uma performance improvisada é algo passado, em muitos momentos a única versão de algo que nunca pretendeu ser definitivo [...] O historiador de *jazz* é forçado a avaliar a única coisa disponível para ele: a gravação. (Schuller apud Tiné, 2001, p.2)

Há muito se discute a viabilidade do uso de ferramentas analíticas oriundas da música erudita para a análise da música popular, e sabe-se que, em muitos casos, elas realmente se tornam inadequadas. Isso porque, em linhas gerais, a música erudita carrega o seu teor – em maior parte – na notação musical, e por isso dispõe de ferramentas para análise musical com o objetivo de descrever e interpretar os sons por meio da partitura. Já a música popular, sobretudo a urbana – que difere da música popular étnica e folclórica, perpetuada por meio da oralidade –, teve o seu processo de transmissão e difusão

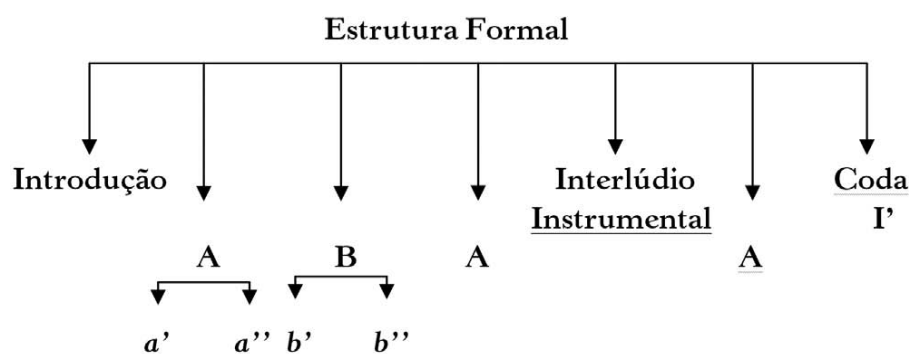
principalmente pelos meios mecânicos de reprodução sonora surgidos no final do século XIX, portanto carrega o seu teor – em maior parte – na gravação musical. Entretanto, ainda que sejam distintos os procedimentos que envolvem a análise de ambas as músicas, neste livro, na medida do possível, houve a intenção de aproximá-los e torná-los complementares, visto que a classificação de algumas das peças selecionadas para análise musical (como *Amazônia* e *Crepúsculo em Copacabana*) entre música "popular" ou "erudita" é um tanto ambígua, e incapaz de satisfazer aos mais puristas das duas partes.

Especificadamente para a análise harmônica, foi feito uso de dois tipos de ferramentas analíticas. A primeira foram os livros *Harmonia* e *Funções estruturais da harmonia*, de Arnold Schoenberg. A segunda, o livro *Teoria da harmonia na música popular*, de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, que propõe um sistema de análise harmônica – baseado na harmonia funcional – no qual as relações de combinação entre os acordes são normatizadas independentemente das questões de condução de vozes. Esse fato torna possível – para fins expositivos, já que esses dois fenômenos, como o próprio autor salienta, são indissociáveis – a análise de cifras, como é comumente feita pelos músicos populares para fins de improvisação. Para os demais parâmetros musicais utilizou-se o *Fundamentos da composição musical*, também de Schoenberg.

## Das estruturas musicais

Antes de seguir, convém fazer uma ressalva: nas duas primeiras músicas analisadas, *Você nasceu pra ser grã-fina* e *Dissimulada*, as partituras usadas como referencial para a análise são reduções para piano, e ambas apresentam diferenças significativas em relação à gravação – sobretudo a partitura de *Dissimulada* –, dentre elas a própria tonalidade. Desse modo, *só foram destacados os procedimentos musicais que são comuns tanto à partitura quanto à gravação.*

## *Você nasceu pra ser grã-fina* (1939)

Trata-se de um samba-choro, contendo duas seções principais, com a seguinte relação tonal entre elas: seção A em ré menor e seção B na subdominante sol menor. Há também, em meio às partes, uma espécie de *chorus* ou interlúdio instrumental, no qual clarinete e violão dividem espaço como solistas. A coda, por sua vez, é uma mera repetição da introdução.

### Introdução

A introdução é composta de oito compassos em forma de sentença. No primeiro compasso é apresentada a forma-motivo que será o germe da composição, tornando-se recorrente tanto na seção A quanto na seção B:

**Figura 1**

Harmonicamente, trata-se de uma grande cadência de subdominante/dominante, preparando, assim, o início da seção A.

## Seção A

A seção A contém duas partes de oito compassos: *a'* e *a"*, ambas em forma de sentenças. Conservam basicamente as mesmas características rítmicas e melódicas – compostas em maior parte de variações da mesma forma-motivo destacada acima –, porém, enquanto *a'* termina em uma cadência suspensiva, *a"* termina em uma cadência conclusiva, como é comum às canções estróficas.

## Seção B

A seção B, seguindo o mesmo padrão de A, contém duas partes, *b'* e *b"*, ambas também em forma de sentenças. A primeira parte, *b'*, conserva ainda as mesmas características rítmicas e melódicas da seção A. Entretanto, harmonicamente, encontra-se na região da subdominante. Já na segunda parte, *b"*, está o momento de maior contraste da música, tanto em relação ao aspecto rítmico e melódico (marcada por cromatismos melódicos descendentes) quanto em relação à harmonia (marcada por encadeamentos de acordes dominantes secundários consecutivos em direção ao V grau da tonalidade, $A^7$, para recapitulação da seção A – como no início, em ré menor).

Nesta música – tendo em vista os objetivos deste livro –, interessa-nos ressaltar, do ponto de vista da harmonia, somente o uso desses acordes dominantes secundários, visto que se mostraram recorrentes, não só em *b"* – como já mencionado no parágrafo acima –, mas também em toda a música, a começar da introdução:

**Figura 2**

Na sentença *a'*:

**Figura 3**

Além, é claro, da sentença *b''*:

**Figura 4**

No que diz respeito à melodia, observa-se que ela foi estruturada – em grande parte da música – com uma tendência a privilegiar as dissonâncias dos acordes que, por sua vez, encontram-se localizadas, não só, mas principalmente nas cabeças de compasso. Como se vê na sentença *a'* – por exemplo:

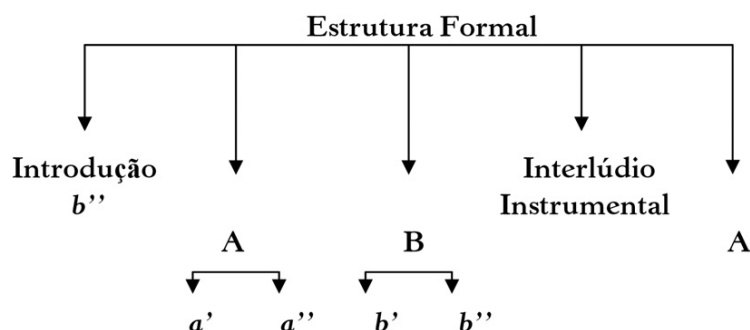
**Figura 5**

**Disco:** MIRANDA, Carmem. [*Sem nome*] Rio de Janeiro: Odeon Records, 1939. 1 disco sonoro n° 11.787, 78 RPM. Mono., 10 Pol.

**Partitura**: Irmãos Vitale Editora.

**Localização**: Acervo José Ramos Tinhorão – Instituto Moreira Salles.

## *Dissimulada* (1946)

*Dissimulada* é um samba-canção. A primeira seção (A) encontra-se em dó menor, e a segunda seção (B) encontra-se na subdominante fá menor. Assim como *Você nasceu pra ser grã-fina*, também há em meio às partes um *chorus* ou interlúdio instrumental, com destaque entre os solistas para o solo de guitarra havaiana.

### Introdução

A introdução possui oito compassos em forma de sentença, oriundos – sobretudo em relação ao desenho melódico – da seção B.

### Seção A

A seção A contém duas partes de oito compassos: *a'* e *a''*, ambas em forma de períodos, e com o mesmo antecedente:

**Figura 1**

Os consequentes da seção A conservam basicamente as mesmas características rítmicas e melódicas. Seguindo novamente o mesmo padrão formal de grande parte das canções populares, enquanto o consequente de *a'* termina em uma cadência suspensiva, o consequente de *a''* termina em uma cadência conclusiva:

**Figura 2**

Consequente de *a'*

**Figura 3**

Conforme vem sendo destacado em azul, em relação à harmonia, observa-se que na seção A – tanto no antecedente quanto no consequente – há o uso frequente de dominantes secundárias encadeando os diferentes graus da tonalidade. Os acordes Db7, no primeiro tempo do compasso 15, e Ab7, no segundo tempo do compasso 19, não estão presentes na gravação.

## Seção B

A seção B também é dividida em duas partes de oito compassos, *b’* e *b”*, porém, diferentemente da seção A, compostas em forma de sentenças:

**Figura 4**

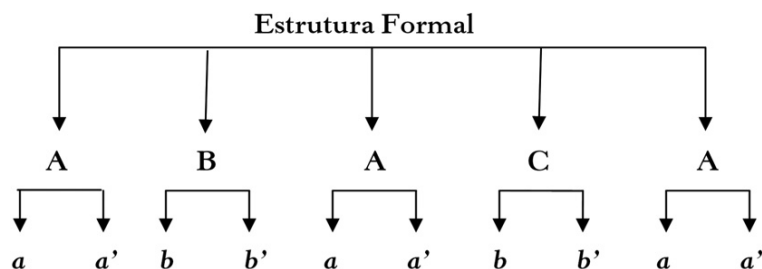
**Figura 5**

**Figura 6**

Nesta seção podemos observar ao longo de seu desenvolvimento o uso de um mesmo motivo rítmico – extraído da seção A – como germe da composição. Todavia, em relação à harmonia – tanto na seção A quanto na B –, assim como na música anterior, não há nada de muito ousado, ficando restrita somente ao uso de encadeamentos aos diferentes graus da tonalidade por meio de dominantes secundárias. Acordes como F#°, no segundo tempo do compasso 21; Bb+, no segundo tempo do compasso 23; e Ab7, no segundo tempo do compasso 30 pertencem somente à redução para piano, mas não estão presentes na gravação.

> **Disco:** SILVA, Orlando. [*Sem nome*]. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1946. 1 disco sonoro n° 12.706, 78 RPM. Mono., 10 Pol.
> **Partitura**: Editora Fermata do Brasil.
> **Localização**: Acervo Centro Cultural Vergueiro.

## *Brazilliance* (1949)

Trata-se de um choro para violão solo, em sua forma prototípica / A / B / A / C / A /, mantendo a seguinte relação tonal entre as seções: seção A em dó maior, seção B na relativa lá menor, e seção C na subdominante fá maior.

## Seção A

A seção A contém duas partes de oito compassos: *a* e *a'*, ambas em forma de sentenças. Sentença *a:*

**Figura 1**

**Figura 2**

Como visto acima, o início desta sentença (figura1) é construído conforme o modelo-padrão: uma frase inicial de dois compassos e a sua repetição transposta. O projeto harmônico consiste em duas cadências II – V, primeiramente em direção ao I grau no compasso 2, e posteriormente em direção ao III grau no compasso 4. Na primeira cadência rumo ao acorde de tônica, destaca-se o II$b^7$: sobre a tríade de ré bemol, em estado fundamental – tríade napolitana –, são acrescentadas mais duas notas, si e mi; contudo, se enarmonizarmos a nota si para dó bemol, teremos um acorde maior com 7ª menor e 9ª aumenta-

da sobre o II grau – na música erudita classificado como acorde de 6ª aumentada; na música popular, como dominante substituto do $V^7$. O próximo encadeamento, em direção ao III grau, acontece via cadência de dominante secundária. Note-se que o VII grau é transformado em uma dominante individual do III grau que, por sua vez, também já aparece alterada, em uma espécie de preparação à conclusão. Já no que diz respeito à melodia, veja-se que ela é construída em maior parte sobre as dissonâncias dos acordes, localizadas principalmente nas "cabeças" de cada compasso.

A conclusão – compasso 5, figura 2 – não se enquadra no modelo convencional, tanto em decorrência de não usar fragmentos rítmicos e melódicos oriundos do bloco inicial da sentença, quanto em decorrência do encadeamento harmônico, de modo geral, finalizado no I, V ou III grau da tonalidade. Nesse caso, trata-se de um grande trecho na região da subdominante, em suas possíveis configurações. Inicia no Dm (relativo da subdominante); em seguida vai para o Fm (subdominante menor); no segundo acorde do compasso 6 para o Eb°, um II alterado (trata-se, na verdade, de um D7 9b com a fundamental subentendida) e, por fim, para o Ab 7/11# no 2º tempo do compasso 8 (também o II em sua configuração Sub V de D7). Sentença <u>a</u>':

**Figura 3**

A segunda sentença da seção A, *a'* (figura 3), começa com a repetição dos dois primeiros compassos de *a*. Todavia, com a inserção da nota lá bemol a partir do compasso 11, inicia-se um caminho para região da subdominante menor. Veja-se que no compasso 12 há um trítono paralelo entre fá e dó bemol (trítono de G7, com o si enarmonizado) e mi e si bemol (trítono de C7) indicando que a conclusão de *a'* se dará, de fato, na região da subdominante menor. Como esse bloco conclusivo é precedido de um encadeamento em direção ao Fm, seria natural que o primeiro acorde dele fosse o próprio; entretanto, inicia com um Dm7/b5 na cabeça do compasso 13. Na verdade, podemos encará-lo como uma simples inversão de um Fm6, fato que vem a confirmar-se no segundo acorde, quando a disposição das notas é alterada, e mantida em uma sucessão de acordes menores com 6ª, rumo à cadência de finalização da conclusão, desta vez seguindo o modelo-padrão com a reafirmação da tonalidade inicial no compasso16.

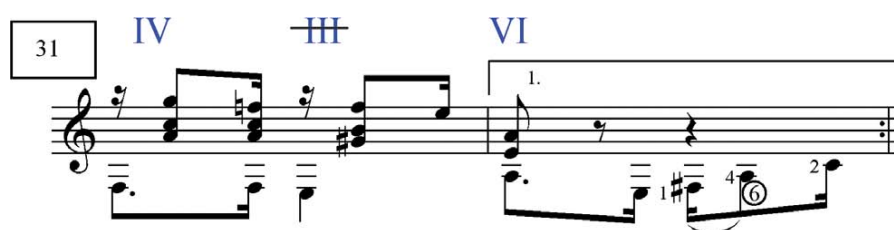
## Seção B

A seção B, de modo semelhante à seção A, foi dividida em duas partes: *b* e *b'*, novamente em forma de sentenças. Sentença b:

**Figura 4**

Como pôde ser visto, o bloco inicial de *b* (figura 4) tem um movimento harmônico menor, que se mantém praticamente em um pedal na região da relativa menor da tonalidade, conservando um mesmo padrão rítmico e melódico que resulta em um efeito de constante suspensão harmônica: no primeiro tempo de cada compasso há sempre uma "sensível" de uma das notas do acorde em questão, que acaba se resolvendo um semitom acima no segundo tempo de cada compasso. A conclusão – de modo semelhante à da *sentença a* – é um trecho na região da subdominante, em suas possíveis configurações. Começa com o II, Dm (relativo da subdominante), no mesmo compasso salta para o acorde de Fm6 (subdominante menor), no compasso 23 e 24 – ainda que de modos diferentes –mantém-se no II: o F#° no 1° tempo do compasso 23 é, na verdade, um D7 9b, disposto em forma de acorde diminuto a partir de sua terça, ou seja, novamente um acorde de nona com fundamental subentendida.[1] O acorde na cabeça do compasso 24 também é um II alterado, na forma de meio diminuto com a quinta diminuta no baixo (Dm7 b5 / Ab).

Já a segunda sentença da seção B, b', é quase uma mera repetição de *b*. No bloco inicial há somente uma pequena diferenciação rítmica. No bloco conclusivo também há somente uma diferença na cadência final, que no *b'* tem por objetivo preparar a repetição do integral da seção B (figura 5):

**Figura 5**

1 Trata-se da possibilidade – que já foi usada e será recorrente a partir daqui – de formar tétrades diminutas a partir da 3ª, 5ª, 7ª e 9ª bemol de um acorde maior com sétima menor que, por sua vez, pode ser tanto a dominante da tonalidade quanto uma dominante individual (ou secundário) de outros graus da tonalidade.

## Seção C

Seguindo o mesmo padrão de A e B, a seção C também foi dividida em duas partes de oito compassos: *c* e *c'*. Porém, nesse caso, aproximam-se mais à forma de períodos, ambos com o mesmo antecedente:

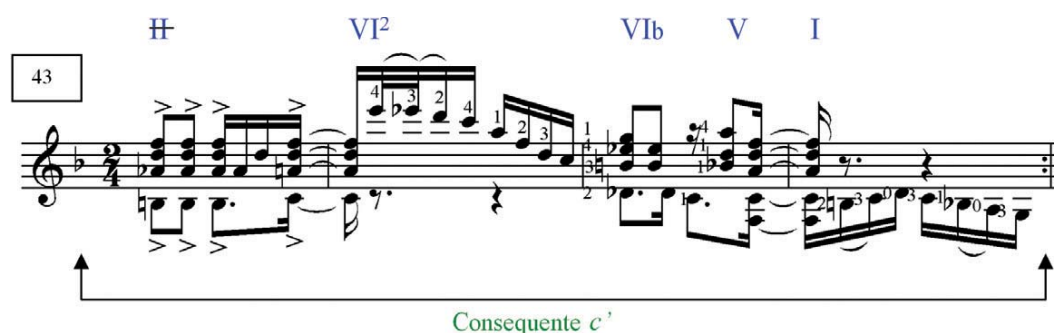
**Figura 6**

Faz-se notória a partir daqui a mudança de clave, portanto, a análise harmônica terá o fá maior como um novo centro tonal. Dito isso, no bloco inicial de ambos os períodos, vale ressaltar o uso de uma "sonoridade diminuta". Note-se que os compassos 36 e 37 são compostos por uma sucessão de acordes dessa natureza, primeiramente por tríades no compasso 36, e depois por tétrades no 37. Este – embora seja novamente o D7 9b disfarçado –, devido à nova região tonal, torna-se agora de um grande VI alterado, colorido pelas possibilidades de simetria harmônica, próprias dessa sonoridade em questão.

O consequente do período c:

**Figura 7**

Como demonstrado acima (figura 7), o consequente do período ***c*** não é exatamente uma repetição modificada – ainda que conserve muitas semelhanças, sobretudo rítmicas, com o bloco inicial. Harmonicamente é construído à base de tríades, partindo no compasso 39 em uma grande cadência II – V, para a reafirmação da nova tonalidade com a recapitulação integral da seção C. Já o consequente de *c'* (figura 8):

**Figura 8**

Inicia no compasso 43 com um B° – classificado como II alterado porque se trata novamente da substituição de um acorde dominante (o G7 9b) por um diminuto – em direção ao Dm / C no compasso seguinte, no qual se faz notório um cromatismo melódico que aponta uma frase construída sobre o arpejo de ré menor, rumo à cadência final, preparando, assim, a repetição integral da seção.

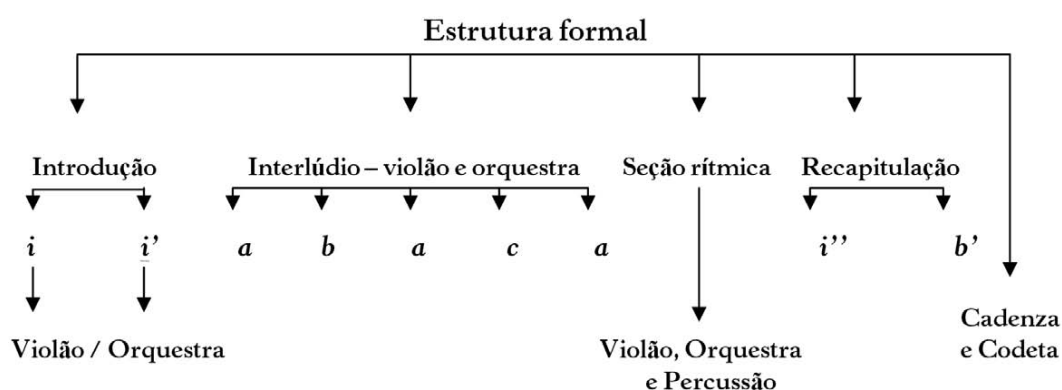
Na última recapitulação da seção A, o destaque fica no último acorde:

**Figura 9**

Note-se que esse acorde final é acrescido das tensões nona maior e 11ª aumentada, porém, com a sétima ausente. Esse procedimento de finalização é muito comum no *jazz*, e muito incomum no choro, sobretudo no dessa época.

**Disco:** ALMEIDA, Laurindo. *Concert Creations for Guitar*. Califórnia: Capitol Records, 1949. 1 disco sonoro n° EBF-193, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.
**Partitura**: Em forma de manuscrito.
**Localização**: Acervo Ronoel Simões.

## *Amazônia* (1950)

Trata-se de uma peça para violão solo e orquestra de *jazz*. Diferentemente das outras músicas analisadas, esta não se enquadra em nenhum padrão formal de composição. Poderia se dizer que é constituída de um pequeno grupo de unidades temáticas irregulares e assimétricas que se encadeiam em uma espécie de "colagem". Além disso, também se diferencia das anteriores pelo predomínio do pensamento melódico sobre o harmônico. Há na peça uma completa ausência de acordes com funções estruturais. Tais acordes parecem desempenhar um papel essencialmente "colorativo", por assim dizer, fato que torna a classificação entre tonal, modal, ou até atonal um tanto ambígua. O grande destaque fica pela seção rítmica em meio às partes, na qual é evocada – sobretudo pelos instrumentos de percussão – uma "brasilidade" que acaba soando como se fosse um cartão de apresentação de nacionalidade do compositor.

## Introdução

A introdução é composta por uma única unidade temática de quatro compassos, exposta primeiramente pelo violão e, logo em seguida, pela orquestra. A linha melódica, extraída de uma escala pentatônica, somada ao tipo de harmonização e orquestração, evoca uma "sonoridade impressionista" que se fará presente por toda a peça (figura 1).

**Figura 1**

Como pôde ser visto acima (figura 1), a introdução tem sua unidade temática construída em ré menor. Contudo, a partir do interlúdio – formado basicamente por três unidades temáticas (*a*, *b* e *c*) – observa-se uma constante alternância com o ré maior, vindo a tornar-se uma das principais características harmônicas da música. Veja que a primeira unidade temática do interlúdio tem início com uma tríade de ré maior (figura 2):

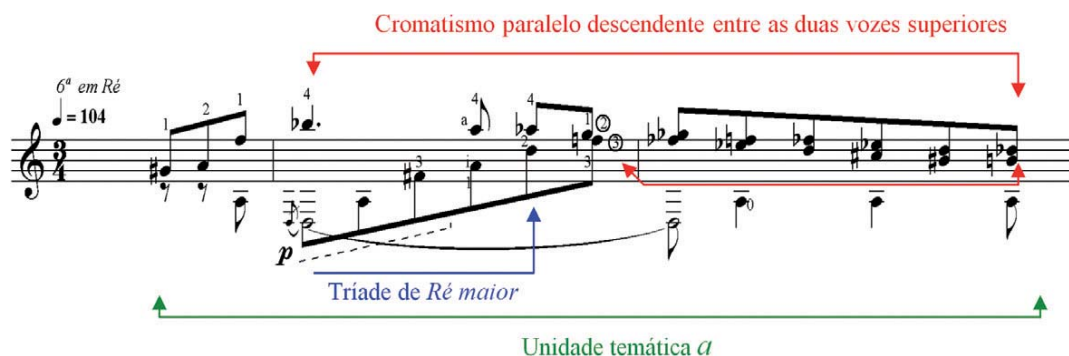
**Figura 2**

Essa ponte (figura 3) entre a unidade temática *b* e a recapitulação de *a* – cujo motivo foi extraído do primeiro compasso da unidade temática *a* – dá indícios disso. Observe o uso alternado das notas fá natural e sustenido, a partir do compasso 14:

**Figura 3**

Na unidade temática *b*, interessa-nos o uso que Laurindo faz dos acordes diminutos com sétimas maiores. Veja, nos compassos 7 e 9 (figura 4), que a melodia é harmonizada com o mesmo acorde (quando digo isto, refiro-me até mesmo à disposição das notas no braço do violão) transposto um tom e meio abaixo. Esse procedimento harmônico – oriundo das possibilidades de simetria dos acordes diminutos –, juntamente com a mencionada alternância entre a "tonalidade" de ré maior e menor, é tão recorrente na peça – a começar pela introdução – que poderíamos dizer que, do ponto de vista da harmonia, tudo se resume a isso.

**Figura 4**

Essa mesma característica harmônica encontra-se presente quase sempre em meio às unidades temáticas, como se vê, tanto na ponte entre a unidade temática *a* e *b* (figura 5), quanto no trecho que antecede a *cadenza*, ao final da peça (figura 6):

**Figura 5**

**Figura 6**

Tais acordes, embora não pareçam desempenhar funções estruturais – pelo menos no sentido mais comum do termo –, em toda a música estão sempre se remetendo tanto ao A7 quanto ao E7. Observe-se que no compasso 41 estão contidas duas tétrades diminutas com sétima maior: C#° 7M e A#° 7M. Ambas funcionam como um grande A7: levando em conta as respectivas enarmonizações, no primeiro acorde temos a 3ª, 5ª, 7ª e 9+. Já no segundo acorde a 9*b*, 3ª, 5ª e tônica. Trata-se do mesmo modelo de acorde transposto um tom e meio. Esse procedimento será repetido a partir do compasso 43, porém, agora em relação ao E7 – da mesma maneira observada anteriormente na unidade temática *b*.

A unidade temática *c* tem um movimento harmônico maior, ocasionado, sobretudo, pelo cromatismo descendente no baixo. O destaque, entretanto, fica pelo último acorde de sexta aumentada – ou SubV da tonalidade –, um Eb7, que caminha em direção ao ré maior com o início da recapitulação da unidade temática *a*.

**Figura 7**

Após a seção rítmica, tem início a recapitulação da unidade temática da introdução, e da unidade temática *b* do interlúdio, cujas diferenças em relação à primeira exposição estão basicamente na instrumentação. A codeta é, na verdade, uma simples cadência de finalização em direção – desta vez, como no início da peça – ao ré menor.

**Figura 8**

Nesta cadência final, encontram-se presentes as duas principais características harmônicas já mencionadas. Note-se que o primeiro grupo de semicolcheias contém as notas fá sustenido e fá natural no mesmo acorde. O segundo grupo de semicolcheias contém nas vozes superiores uma tétrade diminuta com sétima maior.

**Disco:** KENTON, Stan. *The innovations Orchestra*. California: Capitol Records, 1950. 1 CD sonoro n° CDP-59965.
**Partitura**: Brazilliance Music. Inc. Made in U.S.A.
**Localização**: Acervo Ronoel Simões.

## *Laura* (1951)

Nesse caso, o foco da análise estará no arranjo de Laurindo Almeida para um tema de autoria do também compositor de filmes de Hollywood, Davis Raksin (1912-2004), originalmente composto para a trilha sonora do filme de Otto Preminger, igualmente chamado *Laura,* de 1944.

### Seção A

A seção A é composta de oito compassos em forma de período:

**Figura 1**

## Seção B

A seção B aproxima-se mais à forma de sentença:

**Figura 2**

Na primeira exposição das seções A e B (figuras 1 e 2), o projeto harmônico e melódico de Raskin é mantido quase integralmente. No arranjo de Laurindo é enriquecido somente por acordes de passagem e ornamentos melódicos – característicos de uma linguagem própria do violão. Assim como no choro *Brazilliance*, observa-se que o tipo de harmonização até aqui presente é bem à maneira do *jazz*, repleto de acordes carregados de dissonâncias em sua composição.

Nas exposições subsequentes de A, seções A', A'' e A''', a diferença estará, basicamente, no tratamento musical dado à unidade temática – como visto acima, composta de uma forma-motivo e sua repetição um tom abaixo. Em A', faz-se presente na exposição do tema o uso da técnica violonística do *tremolo*. Note-se que a unidade temática encontra-se diluída em meio à figuração rítmica da voz superior (figura 3):

## Seção A'

**Figura 3**

## Seção A''

Em A'' (figura 4), Laurindo mantém um pedal na nota lá, que conserva ainda algumas características rítmicas da seção A'. Esse pedal no baixo em alguns momentos parece querer sugerir uma imitação ou inversão do *tremolo*, presente na voz mais aguda da seção anterior. Todavia, o que mais chama atenção na seção é a harmonização de caráter essencialmente homofônico da melodia. Observe que a unidade temática é inteiramente harmonizada com o mesmo "modelo" de acorde – salvo alguns pequenos ajustes –, que acaba percorrendo cromática e paralelamente quase todo o braço do violão. Quanto à classificação desses acordes, ainda que contenham tríades internas em sua formação, não possuem funções estruturais.

Portanto, qualquer tentativa de enquadrá-los em uma ou outra tipologia de acorde parece de alguma forma arbitrária.

**Figura 4**

## Seção A'''

Esta seção, A''', diferencia-se de A basicamente pela mudança de fórmula de compasso. Em decorrência disso, a unidade temática sofreu uma pequena alteração na configuração rítmica.

**Figura 5**

**Seção C**

A seção C foi construída da junção das seções A e B. Pode-se dizer que os quatro primeiros compassos são oriundos de B, e os quatro últimos de A. No arranjo de Laurindo, parecem ganhar características de um pequeno desenvolvimento ou elaboração, devido ao tratamento musical dado aos fragmentos rítmicos e melódicos de ambas as seções, sobretudo no compasso 28 e 29, quando há um jogo de pergunta e resposta entre as vozes inferior e superior, que se dá pelo uso de um fragmento melódico que tem origem na forma-motivo de A.

**Figura 6**

Também é a seção que possui a maior movimentação harmônica. O destaque fica pelo *target* harmônico que tem início no compasso 26. Note-se que começa em um acorde formado pelas notas dó, sol bemol e si bemol que imaginando uma terça do acorde omitida – no caso, um mi bemol – teríamos um Cm7/b5 que desce cromaticamente em direção ao G#m7/b5.

## Seção C'

**Figura 7**

Como pode ser visto acima (figura 7), a seção C ' é muito semelhante a C. Difere, basicamente, nos aspectos rítmicos. Esta é mais "enxuta", digamos assim. Ainda permanece a ideia inicial de manter os quatro primeiros compassos de A e, neste caso, os seis últimos de B, com o mesmo tratamento imitativo entre as vozes superior e inferior, tratamento este que se mantém até a codeta. Observe-se (figura 8):

Codeta

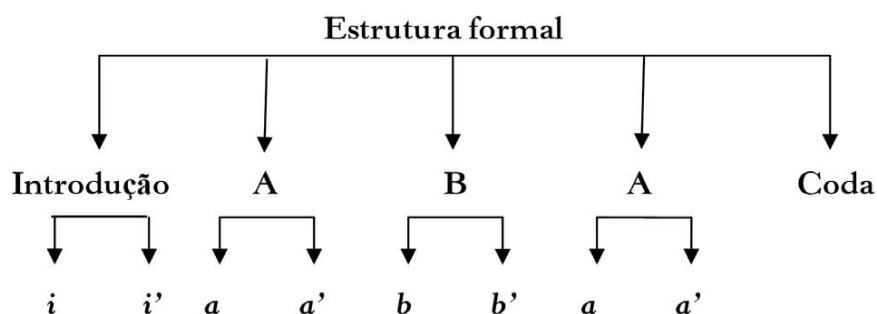
**Figura 8**

Uma observação harmônica: note-se que a nota dó é mantida em constante suspensão, sendo harmonizada por diferentes acordes durante toda a codeta. No compasso 60, o acorde que permanecerá suspenso até o compasso seguinte é uma tríade de sol bemol maior

– subtraindo, é claro, a 11ª aumentada da melodia – que ganhará no próximo compasso um baixo ré. Ou seja, configurar-se-á como um Gb11# / D. Para uma música em lá menor, trata-se de um final bastante inusitado.

**Disco:** ALMEIDA, Laurindo. *Sueños/Dreams*: Capitol Records, 1951. 1 disco sonoro n° T-2345, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.
**Partitura**: 1945, 1970 Twentieth Century Music Corporation. Made in U.S.A.
**Localização**: Acervo Henrique Pinto.

## *Crepúsculo em Copacabana* (1957)

Trata-se de uma peça para violão solo, com forma A B A, precedida de introdução e seguida de coda. A relação tonal entre as seções não é das mais inusitadas: a introdução inicia-se na tonalidade de ré maior, porém, na medida em que se desenvolve, acaba funcionando como um bloco de transição harmônica, com o propósito de preparar os temas A e B, ambos em sol maior. Tanto o tema A quanto o B têm como ponto forte as questões rítmicas. Já em relação à harmonia, a característica principal é a estaticidade, revezando entre a região de subdominante e dominante, em uma espécie de grande cadência II – V, para a afirmação da tonalidade, que, por sua vez, nunca acontece. A coda, de modo semelhante à introdução, e em contraste com o tema A e B, é marcada por um período de maior movimentação harmônica. É somente nela que, finalmente, a tonalidade se confirma.

## Introdução

A introdução contém 15 compassos. Entretanto, a sensação auditiva é de 16, visto que, na gravação, a fermata no 4° tempo do compasso 15 é estendida de modo a preencher exatamente o tempo de um 16º compasso "imaginário", deixando assim a impressão de duas partes de oito compassos cada, em forma de sentenças:

**Figura 1**

I V7 I V7

6ª em Ré

Intimíssimo

Harm. 7

Harm. 8ve

Frase inicial

Repetição variada

**Figura 2**

## Conclusão

Nesses oito primeiros compassos, verifica-se claramente a afirmação da tonalidade inicial. O acorde D é cadenciado pela sua respectiva dominante A7 por duas vezes, com uma diferença na disposição das notas da segunda vez. No bloco conclusivo, nota-se uma sucessão de acordes cromáticos no sentido descendente, que tem por objetivo preparar o início da segunda sentença. Tais acordes possuem somente três vozes que caminham na mesma direção e conservam a mesma relação intervalar em relação à suposta tônica: sétima menor (escrita

como sexta aumentada no primeiro tempo dos compassos 7 e 8), e um revezamento entre a quarta aumentada e a quinta diminuta – sua enarmônica. Na verdade, trata-se de um recurso próprio do instrumento. É provável que Laurindo, tendo em mente partir do I grau em direção ao V – em uma espécie de *target* harmônico –, tenha optado por manter o mesmo "modelo de acorde" em uma progressão de semitons descendentes na direção do alvo, o A7 (ou IIb7 / SubV do A7).[2]

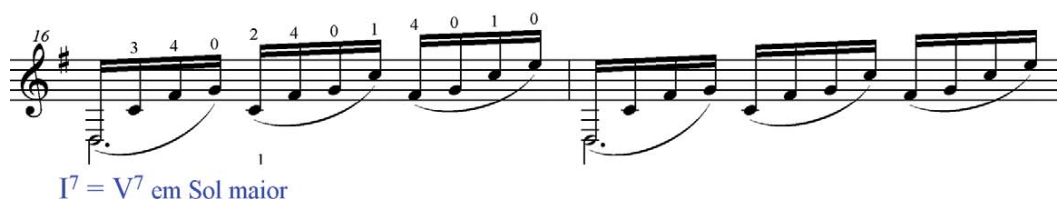
A segunda sentença inicia-se no compasso 9, com basicamente a repetição dos quatro primeiros compassos da primeira sentença:

**Figura 3**

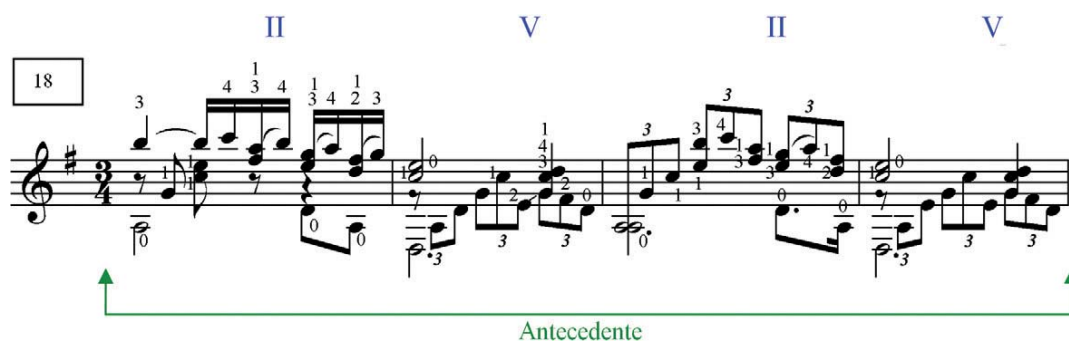
2 Para classificação dos acordes: ao tomar as notas mais graves como a suposta fundamental dos acordes, faz-se necessário imaginar uma hipotética terça, sempre omitida. Se menor, tratar-se-ia de uma sucessão de acordes meio diminutos. Se maior, seria uma sucessão de acordes dominantes, acrescidos da 11ª aumentada, hipótese mais provável devido ao uso de intervalos de 6ª aumentada – característico de acordes dessa tipologia. Não obstante, há também a possibilidade dessa sucessão de acordes resultar simplesmente de fatores melódicos. Todavia, trata-se de um momento de grande suspensão harmônica. Vale lembrar que essa mesma estrutura de acorde já foi usada na seção C do tema Laura.

A conclusão é marcada por uma cadência que segue o mesmo procedimento anterior, de acordes cromáticos sem a terça, no sentido descendente – porém, com um maior movimento melódico entre as vozes internas –, começando em C7/11# (ou Cm7 b5), em direção à dominante da tonalidade A7, com uma série de dissonâncias acrescidas ao acorde.

A partir do compasso 16 – como pode ser visto na clave acima – inicia-se uma modulação. Para isso, o compositor faz uma ponte de dois compassos (16 e 17) entre a introdução e a seção A, transformando o I (ré maior) em um V7 da nova tonalidade, conforme demonstra a figura 4.

**Figura 4**

## Seção A

A seção A contém oito compassos, em forma de período:

**Figura 5**

Embora tenha surgido em meio a uma ponte modulatória, a nova tonalidade – sol maior – não é afirmada. Repare-se (figura 5) que o antecedente inicia na subdominante e permanece em um revezamento com a dominante, nunca cumprindo a expectativa da tônica. A bem da verdade, a sensação auditiva é de um trecho de caráter modal,

no qual a estaticidade harmônica evidencia as questões rítmicas. O consequente (figura 6):

**Figura 6**

Iniciado acima no compasso 22 (figura 6), apresenta um movimento harmônico maior. Contudo, mesmo ficando ainda nas regiões de dominante e subdominante, notam-se algumas alterações nos graus, geradas, principalmente, pelo uso dos acordes oriundos da escala de lá menor harmônica – dado o uso da nota fá natural e sol sustenido – em todo o trecho. Ainda do ponto de vista da harmonia, destaca-se o compasso 25, ponte entre os temas A e B, no qual o II grau é transformado em um acorde dominante secundário – na configuração diminuto, porém, interpretado aqui como A7 9b, com a fundamental subentendida – preparando a seção B. Ainda que tenha ressaltado até aqui os aspectos harmônicos da seção A, fica claro que o ponto forte dele é a questão rítmica. Se para fins expositivos separarmos em vozes o arranjo de violão – superior, intermediária, e inferior – notaremos um jogo polirrítmico entre essas vozes, principalmente no consequente, quando na voz superior há o uso reiterado das tercinas (provenientes do compasso composto), enquanto nas vozes intermediária e inferior há o uso reiterado de variações de colcheia e semicolcheia (provenientes do compasso simples), provocando assim uma espécie de birritimia entre as vozes.

## Seção B

A seção B, mantendo o mesmo procedimento anterior, é formada por um único período, sendo o antecedente:

Figura 7

Repare que o antecedente (figura 7), apesar de não conter nenhuma novidade do ponto de vista da harmonia, é bastante interessante devido à maneira em que o compositor dispõe os acordes. Ressalta a tessitura de três oitavas em que se inicia o compasso 26, que vai aos poucos diminuindo até chegar a graus conjuntos no sentido descendente no compasso 27, fazendo com que a estaticidade harmônica seja compensada por um grande movimento de caráter melódico. Já o consequente (figura 8), seguindo o modelo-padrão, é, basicamente, uma mera repetição do antecedente, com pequenas diferenças, dentre elas, o cromatismo presente na melodia do compasso 29.

Figura 8

O grande contraste da seção B, em relação à seção A, é o aspecto rítmico, sobretudo pela mudança de fórmula de compasso. Embora conserve a mesma divisão ternária, a passagem de compasso simples para composto dá um novo caráter à peça.

Coda

**Figura 9**

Como já mencionado anteriormente, na coda, iniciada no compasso 37, há um movimento harmônico maior para o acontecimento da cadência final. O destaque aqui fica no penúltimo acorde, o V grau alterado. Ao imaginar um D7 – o dominante em sua forma convencional –, da tétrade só teríamos a tônica e a terça. As demais notas poderiam ser vistas como uma série de dissonâncias acrescidas ao acorde, tais como 9b, 11# e 13ª. Como as tais dissonâncias estão dispostas em uma região aguda, enquanto as da tétrade em uma região grave, a sensação auditiva é realmente de um V7 que se resolve no acorde de tônica. Entretanto, há outra possibilidade de classificar o acorde que se dá por meio do empilhamento de terças, e das possíveis enarmonizações das notas. Desse modo, também é possível chegar em um acorde de lá b menor com sétima, com o baixo em ré (Abm7/D).

**Disco:** ALMEIDA, Laurindo.; TURNER, Ray. *Impressões do Brasil*. Califórnia: Capitol Records, 1957, 1 disco sonoro n° P-8381, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.
**Partitura**: Criterion Music Corporation. Made in U.S.A.
**Localização**: Acervo Ronoel Simões.

## Conclusão da análise

As músicas *Você nasceu pra ser grã-fina* e *Dissimulada* – compostas sob medida para Carmem Miranda e Orlando Silva –, embora bem feitas, não apresentam nada que as diferencie das demais composições dessa mesma época, a década de 1940. Como demonstrado na análise estrutural, rítmica e melodicamente elas possuem traços bastante comuns. Harmonicamente, além de compostas em tonalidade menor, possuem a mesma relação de tônica e subdominante entre as seções, alcançada sempre por meio de cadências de dominantes secundárias. Ou seja, nada que apresente grande relevância, tendo em vista os objetivos desta análise. A bem da verdade, as duas músicas refletem na íntegra o tipo de produção musical em que Laurindo Almeida esteve envolvido enquanto viveu no Brasil. Foi somente nos Estados Unidos que ele teve condições de divulgar seu trabalho voltado à música instrumental. Contudo, por meio delas foi possível verificar outra faceta de Laurindo – ainda mais desconhecida – como compositor de letras de música. Destaca-se a letra de *Você nasceu pra ser grã-fina,* de caráter satírico. Nela, podemos observar que a palavra "bossa" – como apontam muitos pesquisadores – já era usada por compositores anteriores à Bossa Nova para designar um jeito diferente de cantar ou tocar. Consta que foi usada pela primeira vez em 1932, em um samba de Noel Rosa, intitulado *Coisas nossas*.

O choro *Brazilliance* – faixa que integra o álbum *Concert creations for guitar*, primeiro disco de Laurindo Almeida lançado nos Estados Unidos, em 1949 – apresenta a forma-padrão do choro em três seções. A seção C é a que tem mais características de choro tradicional, construída harmonicamente sobre tríades, contendo um baixo de caráter essencialmente melódico. A seção B, por sua vez, caracteriza-se, sobretudo, pela influência do maxixe. Entretanto, é a seção A a que mais nos interessa. Nela encontram-se evidentes muitas das características harmônicas da estética bossa-novista, desde acordes sensivelmente mais alterados (tétrades acrescidas de mais uma ou duas dissonâncias) até o uso de regiões da tonalidade (as relações oriundas de subdominante menor, por exemplo) não tão comuns aos

choros da mesma época. Aliás, um observador mais atento diria que, se não tivesse sido composta pelo menos dez anos antes, a seção A do choro *Brazilliance* poderia parecer uma citação de *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça.

A peça Amazônia, faixa que integra o disco *The innovations orchestra*, lançado em 1950, é bastante representativa do período em que Laurindo atuou como compositor e arranjador da orquestra de Stan Kenton. Nela, podemos observar uma nítida influência da música erudita, sobretudo de Villa-Lobos e dos impressionistas franceses. Conforme relatado anteriormente, consta que foi composta a pedido do próprio Kenton, que teria solicitado a Laurindo que a composição apresentasse algo tipicamente brasileiro, fato que, de certa maneira, explica e justifica aquela seção rítmica um tanto inusitada em meio às partes. Na verdade, o disco todo parece querer promover uma síntese musical das Américas, contendo faixas que fazem menção a outros países, como *Cuban episode*, *Mardi gras* e *Salute* – uma versão musical da Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos. Todavia, dentre as músicas analisadas, *Amazônia* é a que tem maior distanciamento das formas composicionais clássicas, contendo um enfoque harmônico, melódico e também orquestral bastante singular dentro de sua obra.

É interessante ver – à luz da análise musical – que em um curto espaço de quatro anos, entre as músicas *Dissimulada* e *Amazônia*, Laurindo, de um compositor de choros e sambas para cantores do rádio, sem grandes projeções no Brasil, tornou-se um renomado instrumentista, compositor e arranjador de uma das maiores orquestras americanas de *jazz* de todos os tempos.

O tema *Laura*, de autoria de David Raksin – tratando-se de trilhas sonoras para filmes de Hollywood – tornou-se um clássico, sendo uma das músicas mais gravadas e executadas na história da música americana. No arranjo de Laurindo Almeida – parceiro de Raksin em diversos trabalhos voltados para o cinema – podemos observar que, mesmo sendo a música composta claramente dentro dos moldes jazzísticos, há uma fusão muito natural entre essa linguagem em questão e a da música erudita (desta última, faz-se novamente notória a influência da obra para violão de Villa-Lobos). O que mais

chama a atenção no arranjo são os diferentes recursos musicais de que o violonista lança mão para harmonizar por diversas vezes a mesma melodia, sempre com um refinamento impecável e muito bom gosto. Assim como no choro *Brazilliance*, observou-se que em alguns trechos, sobretudo na primeira exposição da seção A, o tipo de harmonização presente é, senão igual, muito semelhante às harmonizações que posteriormente seriam consagradas pela Bossa Nova.

*Crepúsculo em Copacabana* – última música analisada –, dentro da vasta produção musical de Laurindo Almeida, também é, sem dúvida, um bom exemplo disso. Como bem lembra Fabio Zanon: "Esta música demonstra uma atmosfera contemplativa e harmonia tateante que seriam as marcas registradas da Bossa Nova anos mais tarde" (Zanon, 2006).

De fato, a peça é bastante arrojada do ponto de vista da harmonia, sobretudo pelo uso frequente de acordes com um grande número de tensões em sua composição, evidenciadas principalmente nas dominantes e nas suas possíveis configurações. Mas também há outros aspectos a serem ressaltados. Em primeiro lugar – como já mencionado – ela ressalta a capacidade de Laurindo de reunir, de forma muito peculiar, na mesma composição, elementos provenientes da música erudita e da música popular. Além disso, também podemos destacar os aspectos rítmicos (tanto pelo uso simultâneo de células oriundas do compasso simples e composto quanto pelas mudanças de fórmula de compasso entre as seções) e os melódicos (dado o uso recorrente de cromatismos em sua estrutura). E como não poderia deixar de mencionar, os aspectos interpretativos, a começar pela introdução – que também poderia ser vista como um prelúdio, dada a total independência em relação às outras partes –, carregada de sutilezas interpretativas, executada por Laurindo com muita expressividade. Destaca-se a indicação inicial da partitura de *intimissimo* (sic), levada na execução ao sentido mais intrínseco do termo, e o uso de harmônicos artificiais que dão um colorido especial à introdução. Outro ponto forte da interpretação encontra-se na seção B. Embora conserve em toda a sua duração o mesmo padrão rítmico, a melodia é executada por Laurindo de uma maneira bastante livre

em relação ao pulso – cheia de *accelerandos* e *ritardandos* –, entretanto, com uma precisão cirúrgica na execução das pausas de semicolcheias, localizadas simetricamente entre as figuras rítmicas.

## A identidade musical de Laurindo Almeida

Por fim, a partir dos dados obtidos no decorrer da análise, procurei sintetizar em alguns tópicos o que poderíamos chamar – dado o uso recorrente de determinados procedimentos musicais – de as estratégias composicionais de Laurindo Almeida:

- O uso – enquanto possibilidade a mais de afinação – da sexta corda do violão afinada em ré.[3]
- O predomínio das formas musicais clássicas como parâmetro para composição, tanto o protótipo do choro (ABACA) quanto o da forma-canção (ABA), acrescidos de introdução, transições, interlúdios e codas. Além disso, observou-se também a preponderância de sentenças sobre períodos.[4]

---

3 Essa afinação, além de ampliar a tessitura do instrumento, favorecendo o uso de conduções melódicas mais enriquecidas, amplia também a possibilidade de utilização de alguns recursos harmônicos, principalmente nas tonalidades sol maior ou menor e ré maior ou menor. Note-se que a sexta corda afinada em ré, configurada enquanto tônica de D7, o dominante, tanto de sol maior quanto de sol menor, possibilita o salto de quarta ascendente na cadência V – I. Já nas tonalidades de ré maior e menor, no mesmo tipo de encadeamento, possibilita o salto de quinta descendente (A7, em direção ao D ou Dm), ambos caracterizando o movimento forte de cadência perfeita, como pôde ser visto nas músicas *Amazônia*, *Laura* e *Crepúsculo em Copacabana*. A bem da verdade, a utilização da sexta corda em ré, enquanto possibilidade a mais de afinação, era muito comum entre os violonistas contemporâneos a Laurindo. Pode ser encontrada nas obras de João Pernambuco, Armandinho (nesse caso, tratava-se da afinação habitual), Canhoto, Dilermando Reis, Garoto, além do próprio Agustín Barrios, que certamente foi uma das grandes influências de todos os violonistas de sua época.

4 Como já ressaltado, somente *Amazônia* apresentou um distanciamento desses padrões formais.

- Ritmicamente: mudanças frequentes de fórmula de compasso como recurso de contraste entre seções. Fraseologicamente – no que tange às questões rítmicas – não foi observado nada que pudesse ser ressaltado como característico.
- O uso recorrente de cromatismos, tanto melódicos quanto harmônicos, principalmente no sentido descendente.
- Melodicamente: além do uso desses cromatismos, observou-se também uma tendência da melodia estar centrada sobre a dissonância do acorde.
- O predomínio do pensamento harmônico sobre todos os demais parâmetros musicais. Não só pelo uso de dissonâncias acrescentadas ($6^{as}$, $7^{as}$, $9^{as}$, $11^{as}$ e $13^{as}$) sobre uma base formada por um tetracorde, como também pela maneira em que a tonalidade é estendida em sua quase totalidade, por meio de cadências de dominantes secundárias, diminutos (em grande recorrência e das mais variadas formas), acordes de sexta aumentada (subV), acordes com relações oriundas tanto da subdominante maior e menor quanto da relativa menor da tonalidade. Volto a reiterar: é em tudo semelhante à maneira em que se estruturaria a harmonia da música popular brasileira a partir da Bossa Nova.[5]

Em relação a este último tópico, faz-se necessário abrir um parêntese: é fato que Laurindo Almeida – como a grande maioria dos músicos de sua época – foi influenciado pelo *jazz*. E isso acabou por tornar-se latente em sua obra, principalmente no que diz respeito à concepção harmônica – como salientaram diversos autores citados no capítulo 2. Não pretendo negar o evidente, mas somente acrescentar algumas considerações a isso. Vale lembrar que a influência das harmonias jazzísticas sobre a nossa música popular sempre foi

5 Ver os artigos *Bossa Nova*, por Brasil Rocha Brito e *Balanço da Bossa Nova*, por Júlio Medaglia, ambos contidos na coletânea *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos. Ver também os livros *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, de José Estevan Gava e *Bim Bom*, de Walter Garcia. E ainda a dissertação apresentada ao Departamento de Música da ECA: *Três compositores da Música Popular do Brasil*, de Paulo José de Siqueira Tiné.

vista a partir de dois ângulos: se, por um lado, ela contribuiu para que música popular brasileira viesse a se tornar "mais sofisticada", ganhando assim visibilidade internacional, por outro lado, essa mesma sofisticação harmônica – em grande parte, resultado da influência do *jazz* – sempre foi muito criticada pelas alas mais conservadoras, preocupadas em resguardar o "caráter nacional" que ainda restava à nossa música popular. Isso posto, vejamos o que Mário de Andrade diz a respeito:

> O problema da harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades. Adiante: Todas as sistematizações de harmonização que nem o cromatismo de Tristão, os acordes alterados Franckistas, as nonas e undécimas do Debussismo principiaram com um indivíduo. Porém, como este indivíduo tinha valor e se firmou, o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de toda a parte e num átimo o processo perdeu o caráter nacional que poderia ter. Haja vista a harmonização de Debussy que fez fortuna no *jazz*. (1962, p.50)

Outra coisa, embora o que será dito aqui esteja no âmbito da *simples conjectura*, talvez seja possível afirmar que dentre as muitas influências musicais que Laurindo possa ter sofrido, a maior delas talvez não seja a tão "famigerada" influência do *jazz*, mas, sim, a influência de outro compositor brasileiro, considerado um ícone nacional: Heitor Villa-Lobos.

# Considerações finais

Logo na introdução deste livro, pudemos observar que o adjetivo *precursor* sempre esteve vinculado à figura de Laurindo Almeida. E, de fato, ele se aplica muito bem em muitas ocasiões de sua trajetória musical. O problema, no entanto, é que de uma maneira reducionista e, de certo modo, até leviana – nas poucas referências ao violonista encontradas nos livros de história da música brasileira –, esse adjetivo vem sempre associado à Bossa Nova, fazendo crer que a importância de Laurindo esteja restrita única e exclusivamente a uma polêmica em torno da gênese da concepção musical do então novo estilo. Entretanto, como demonstrado ao longo dos capítulos, trata-se de um erro historiográfico. Afinal, diante de todos os dados levantados a seu respeito, descritos, em maior parte, no capítulo 1, destacam-se os seguintes:

- Laurindo Almeida foi um dos primeiros – se não o primeiro – músicos brasileiros a se estabelecer no exterior como violonista de concerto, tendo o privilégio de trabalhar ao lado de músicos de renome, como Igor Stravinsky.
- Foi membro de grupos da maior importância na história do *jazz* norte-americano como a Orquestra de Stan Kenton e o The Modern Jazz Quartet, grupos com os quais excursionou difundindo a música brasileira pelos quatro cantos do mundo.

- Foi o primeiro músico a gravar e divulgar a obra de Heitor Villa-Lobos, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa.
- Ao longo de sua carreira, lançou mais de cem discos no exterior – entre música erudita e popular –, pelos quais foi agraciado, entre 16 indicações, com cinco Grammys.
- Esteve envolvido, como compositor, arranjador e instrumentista, em mais de oitocentas trilhas sonoras para filmes de Hollywood, tornando-se o primeiro e único brasileiro a ser premiado com o Oscar do cinema americano.
- Além desses recebeu muitos outros prêmios, como o Certificado de Apreciação da American String Teachers Association, por uma vida dedicada ao violão nos Estados Unidos; o Certificado de Honra por Realização Vahdah Olcott-Bickford, prêmio comemorativo apresentado pela Sociedade de Violão Americana por sua carreira ilustre como artista, compositor e divulgador da música das Américas, promovendo uma apreciação universal do violão tanto para música popular contemporânea quanto para música clássica; em Londres, o Certificate of Honor from the Achievement, da Latin American & Caribean Cultural Society em reconhecimento ao seu grande talento como compositor e artista; também recebeu o prêmio Distinto por Contribuições à Universidade, concedido por Blenda Wilson, presidente da California State University, Northridge; por último, o título de Comendador da Ordem do Rio Branco, concedido pelo governo brasileiro.

Ou seja, a partir disso podemos ter uma real dimensão de o quanto o fato de Laurindo Almeida ter sido ou não precursor da Bossa Nova é relevante. Contudo, tendo em vista responder às questões relacionadas à polêmica, por meio da análise das seis músicas selecionadas foi provado de maneira cabal que Laurindo foi sim mais um, dentre outros precursores da Bossa Nova, estando a sua contribuição centrada principalmente no âmbito das questões harmônicas – como relatado por diversos pesquisadores no capítulo 2.

Porém, diferentemente do que fazem crer esses pesquisadores, os fundamentos da concepção harmônica da Bossa Nova já estavam

presentes na obra do violonista alguns anos antes do lançamento do primeiro disco da série *Brazilliance,* em 1953. É possível afirmar que esses tais fundamentos harmônicos já estavam contidos primeiramente no choro também intitulado *Brazilliance*, faixa que integra o *Concert creations for guitar*, primeiro disco de Laurindo lançado nos Estados Unidos, em 1949. Nele foi verificado tanto o uso de acordes sensivelmente mais alterados – $6^{as}$, $7^{as}$, $9^{as}$, $11^{as}$ e $13^{as}$, sobre uma base formada por um tetracorde – como também o uso de regiões da tonalidade incomuns à época (as relações oriundas de subdominante menor, por exemplo), mas, no entanto, em tudo semelhante à maneira em que se estruturaria a harmonia da música popular brasileira a partir da Bossa Nova.

Já no que diz respeito às origens e motivações dessa polêmica, pode-se conjecturar que ela é fruto da divergência entre as visões das musicologias brasileira e americana. Os pesquisadores brasileiros que refutam a hipótese de Laurindo Almeida ter sido um dos precursores da Bossa Nova fazem-no como uma espécie de reação à visão estrangeira – que tende a atribuir ao violonista um papel demasiadamente grande na gênese da concepção musical da Bossa Nova –, argumentando que as tais "inovações musicais" advindas do novo estilo vão muito além das questões harmônicas ou do uso da improvisação sobre ritmos brasileiros, o que, de fato, é bem verdade. Somado a isso, deve ser levado em consideração que Laurindo Almeida já estava morando nos Estados Unidos desde 1947, portanto, não fez parte do meio musical carioca dos anos 1950 e, consequentemente, não pertenceu ao grupo de músicos que deram origem ao Movimento Bossa Nova.

Estando melhor equacionadas – senão sanadas – essas questões relacionadas à polêmica em torno do violonista e a Bossa Nova, resta agora retomar a pergunta inicial: por que Laurindo, um músico mencionado por diversas enciclopédias de música – brasileiras e americanas – como um dos violonistas mais influentes do século XX, ainda não ocupa o seu devido lugar na historiografia da música brasileira?

A bem da verdade – como demonstrado no capítulo 2 –, o mais correto seria dizer que por uma conjunção de fatores. Primeiramente,

a própria polêmica em torno da Bossa Nova acabou por ofuscar a sua carreira voltada à música erudita, cuja produção musical – o que pode ser conferido na catalogação – é tão ou mais expressiva do que a voltada à música popular. Os pesquisadores brasileiros, no tocante a Laurindo Almeida, permaneceram centrados somente nessas discussões circunscritas à Bossa Nova. Além disso, deve ser levado em conta que a música instrumental, em qualquer lugar do mundo, nunca esteve presente nos grandes veículos de comunicação de massa. E no Brasil, depois da Era dos Festivais, acabou ficando ainda mais restrita a um círculo fechado de especialistas. Também é preciso dizer que a musicologia brasileira por muito tempo esteve imbuída de uma perspectiva nacionalista – sobretudo americanofóbica – e, em decorrência disso, sempre foi muito crítica em relação aos músicos que foram influenciados pela música estrangeira, principalmente pelo *jazz*. Como bem lembra José Miguel Wisnik em "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo", artigo publicado no livro *O Nacional e o popular na cultura brasileira*:

> A plataforma ideológica do nacionalismo musical consistia na tentativa de estabelecer um cordão sanitário-defensivo que separasse a *boa música* (resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore) da *música má* (a *popular urbana comercial* e a erudita europeizante, quando esta quisesse passar por música brasileira, ou de vanguarda radical). (Squeff & Wisnik, 1982, p.134)

Desse modo, a música popular urbana – segundo Wisnik "a expressão do contemporâneo em pleno processo inacabado" (idem, p.148) –, por conviver com dados da música internacional, não atendia aos interesses nacionalistas justamente por "promover uma desorganização da visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional" (idem, p.133), estando assim dissonante com os ideais de unificação social e cultural para o estabelecimento de um *ethos* da nação por meio da música. Consequentemente, músicos como Laurindo Almeida, Radamés Gnattali e tantos outros, devido ao fato de serem "promíscuos" musicalmente, só recentemente, com

o enfraquecimento dos ideais nacionalistas, vêm tendo, por parte dos pesquisadores brasileiros, a devida atenção.

Indo além: ao aferir as questões indagadas neste livro, a partir de uma perspectiva mais abrangente, talvez seja possível afirmar – em uma espécie de síntese do que já foi dito – que tudo se resume ao fato de que Laurindo viveu em um dado momento ímpar na história da humanidade, marcado por profundas mudanças econômicas, sociais e culturais. Os avanços tecnológicos conquistados no decorrer de todo o século XX ocasionaram uma diminuição drástica não só das fronteiras territoriais como também das fronteiras culturais, pondo assim em xeque o paradigma nacionalista. Ou seja, em última análise termino concluindo que Laurindo Almeida é um músico que, por ter transitado nos mais diversos universos musicais (compositor de letra e música de valsas, marchas, choros e sambas de vários estilos; jazzista; violonista erudito; compositor arranjador e instrumentista de trilhas sonoras), alheio a qualquer tipo de fronteira, espacial ou musical, reflete exatamente o paradigma de sua época.

Já no que tange ao livro – dada a importância de Laurindo e o seu papel no exterior, de legítimo representante de uma escola violonística brasileira – espera-se que ele seja o primeiro de muitos outros trabalhos relacionados à sua vida e obra.

# Referências bibliográficas


ALMEIDA, M. Laurindo, violão brasileiro nos Estados Unidos. *O Estado de S. Paulo*, 2 de dez. de 1984.

ALMEIDA, R. *Compêndio de história da música popular brasileira.* 2.ed. São Paulo: Chiarato, 1929.

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANTÔNIO, I. & PEREIRA, R. *Garoto – sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ANTUNES, G. *Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. São Paulo, 2000. Dissertação – Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP).

BARTOLONI, G. *Violão:* a imagem que fez escola. Tese. Assis, 2000. – Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2000.

BERENDT, J. E. *O jazz do rag ao rock*. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRASIL MUSICAL/*Musical Brazil*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

BRAZIL, M. A. *Baden Powell e o jazz na música brasileira*. Dissertação. São Paulo, 2004. – Universidade Estadual Paulista (Unesp).

BRITTO, J. M. de. *Do modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CABRAL, S. *Pixinguinha, vida e obra.* Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALADO, C. *O jazz como espetáculo:* do ritual à performance contemporânea. São Paulo, 1988. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes – (ECA-USP).

CAMPOS, A. de. *O balanço da Bossa e outras bossas.* 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
CASTRO, R. *Chega de saudade:* a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
______. *A onda que se ergueu no mar:* novos mergulhos na Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
CAZES, H. *O choro do quintal ao municipal.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
CIPRIANO, J. C. *Ainda de lembras de mim?* Texto que integra a série *O cancioneiro de Garoto,* disponível no link: http://www.sovacodecobra.com.br/2007/09/ainda-te-lembras-de-mim/. Consulta realizada em 12 de novembro de 2007.
CORTES, C. O pré-bossa novista voltou. *Jornal do Brasil,* Caderno B, de 25 de fevereiro de 1996.
DAHLHAUS, C. *Estética musical.* Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
DOURADO, L. *Laurindo Almeida: "Muito Prazer".* Rio de Janeiro: Telenews, 1999. (documentário)
FAUSTO, B. *História do Brasil.* 4.ed. São Paulo: Edusp, 1996.
FREITAG, L. V. *Momentos de música brasileira.* São Paulo: Nobel, 1985.
FREITAS, S. P. R. de. *Teoria da harmonia em música popular:* uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. São Paulo, 1995. Dissertação. Universidade Estadual Paulista (Unesp).
GARCIA, W. *Bim Bom:* a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
GAVA, J. E. *A linguagem harmônica da Bossa Nova.* São Paulo: Edunesp, 2002.
HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
HOBSBAWM, E. J. *A era dos extremos:* o breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
______. *História social do jazz.* 3ª reimpressão. Tradução de Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
______. *Nações e nacionalismo desde 1780:* programa mito e realidade. Tradução de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
IKEDA, A. T. *Música na cidade em tempo de transformação* – São Paulo: 1900-1930. São Paulo, 1988. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP).
______. *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil:* primeiros momentos. Revista de Comunicação e Artes (USP), Ano 10, v.13, p.111-24, 1984.

LARAGNOIT, P. de C. *A vila de Prainha*. 2.ed. São Carlos: Jaburu, 1984.

MAUAD, A. M. *A embaixatriz dos balangandãs*. Nossa história. Rio de Janeiro: 2004, v.6, p.56-61.

MEDAGLIA, J. 25 anos de Bossa Nova. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

NAPOLITANO, M. *História e música*. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASSIF, L. *O Cassino da Urca*. Revista *on-line La Insígnia*, dez. 2005. Disponível no *site*: www.lainsignia.org/2005/diciembre/cul_019.htm. Consulta realizada em dezembro de 2006.

NATTIEZ, J.-J. *O combate entre Cronos e Orfeu*: ensaios de semiologia aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NAVES, S. C. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

OLIVEIRA, L. F. de. *Radamés Gnattali e o violão*: relação entre campos de produção na música brasileira. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

PAPINI, G. *Samba: origens, transformações e indústria cultural (1916/1940)*. Disponível no link: http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebado-samba.htm. Consulta realizada em julho de 2007.

PIRES, L. L. *Dilermando Reis*: o violonista brasileiro e suas composições. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

PICHERZKY, A. P. *Armando Neves* – choro no violão paulista. São Paulo, 2004. Dissertação. Universidade Estadual Paulista (UNESP).

PURCELL, R. C. Laurindo Almeida: big brother. *Guitar Review* n.107, 1996.

______. Laurindo Almeida: big brother. Parte II, *Guitar Review* n.110, 1997.

REBELLO, G. Do *jazz* à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo Almeida. *O Estado de S. Paulo*, 23 de novembro de 1980.

SANTOS, T. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1978.

SAROLDI, L. C., MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. 2.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, Funarte, 1988.

SCHOENBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*. Edição e prefácio Leonard Stein; tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

______. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

______. *Tratado de harmonia*. Tradução de Ramon Barce. Madri: Real Musical, 1974.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Sevcenko, N. *Literatura como missão:* tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

______. *Orfeu extático na metrópole:* São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, J., MELLO, Z. H. de. *A canção no tempo:* 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 1997. v.1: 1901-1957.

______. *A canção no tempo:* 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 1997. v.2: 1958-1985.

SQUEFF, E., WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: Música. São Paulo, Brasiliense, 1982.

TINÉ, P. J. de S. *Três compositores na música popular no Brasil:* Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro à Bossa Nova. São Paulo, 2001. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes (ECA, USP).

TINHORÃO, J. R. *Música popular:* do gramofone ao rádio/tv. São Paulo: Ática, 1981.

______. *Pequena história da música popular*: da modinha à lambada. São Paulo: Art, 1991.

______. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

______. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho, 1997.

______. *Música popular:* um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

VIANNA, H. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

ZANON, F. *A arte do violão*, programa apresentado na Rádio Cultura em 24 de maio de 2006.

# Anexo I

## Catalogação discográfica

Fontes de consulta:

- Páginas da Internet

| |
|---|
| Amazon: www.amazon.com |
| Vinyl Records by Audiophile USA: www.audiophileusa.com |
| Bossa Nova Online: www.bossa.net |
| Ebay: www.cgi.ebay.com |
| Clique Music Editora S/A.: www.cliquemusic.com.br |
| Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira: www.dicionariompb.com.br |
| Fundação Joaquim Nabuco: www.fundaj.gov.br |
| Instituto Moreira Salles: www.ims.com.br |
| Laurindo Almeida: www.laurindoalmeida.com |
| Laurindo Almeida: www.laurindoalmeida.net.com.br |
| MusicStack Marketplace: www.musicstack.com |
| Vinyl-Records.Biz: www.vinyl-records.biz/jazz.htm |
| Boss of the Bossa Nova: http://laur-meida.blogspot.com |
| Oviatt Library Digital Collections: http://digital-library.csun.edu |

Consultas realizadas entre os meses de junho de 2006 e abril de 2007

- Acervo do colecionador Ronoel Simões

Consultas realizadas entre os meses de maio e setembro de 2006

## No Brasil

<table>
<tr><td>Título: Saudade que passa<br>Intérprete: Laurindo Almeida<br>Compositor: Laurindo Almeida<br>Lado: A<br>Lançamento: 1938<br>Disco n°: 11.649<br>Gravadora: Odeon<br>Rotações: 78 RPM</td><td>Título: Inspiração<br>Intérprete: Gastão Bueno Lobo<br>Compositor: Laurindo Almeida<br>Lado: B<br>Lançamento: 1938<br>Disco n°: 11.649<br>Gravadora: Odeon<br>Rotações: 78 RPM</td></tr>
<tr><td>Título: O último samba<br>Intérprete: Roberto Paiva<br>Compositor: Laurindo Almeida<br>Lado: A<br>Lançamento: 1938<br>Disco n°: 11.655<br>Gravadora: Odeon<br>Rotações: 78 RPM</td><td>Título: Dá-me tuas mãos<br>Intérprete: Laurindo Almeida<br>Compositor: Mario Lago/ Roberto Martins<br>Lado: A<br>Lançamento: 1939<br>Disco n°: 34.516<br>Gravadora: RCA Victor<br>Rotações: 78 RPM</td></tr>
<tr><td>Título: Música maestro por favor<br>Intérprete: Laurindo Almeida<br>Compositor: A. Wrubel/ H. Magidson<br>Lado: B<br>Lançamento: 1939<br>Disco n°: 34.516<br>Gravadora: RCA Victor<br>Rotações: 78 RPM</td><td>Título: Uma lembrança uma saudade<br>Intérprete: Luiz Americano<br>Compositor: Laurindo Almeida<br>Lado: A<br>Lançamento: 1939<br>Disco n°: 34.474<br>Gravadora: RCA Victor<br>Rotações: 78 RPM</td></tr>
</table>

| | |
|---|---|
| Título: **Pensando em você**<br>Intérprete: **Luiz Americano**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **34.474**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Mulato antimetropolitano**<br>Intérprete: **Carmem Miranda**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **11.787**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** |

| | |
|---|---|
| Título: **Você nasceu para ser grã-fina**<br>Intérprete: **Carmem Miranda**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **11.787**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Aldeia de roupa branca**<br>Intérprete: **Os Pinguins**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Ubirajara Nesdan**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **34.578**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |

| | |
|---|---|
| Título: **Se recordar é viver**<br>Intérprete: **Roberto Paiva**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Gastão Bueno Lobo**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **11.848**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Pedro viola**<br>Intérprete: **Aracy de Almeida**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **34.456**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |

| | |
|---|---|
| Título: **Doce mentira**<br>Intérprete: **Luiz Americano**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **34.499**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Última lágrima**<br>Intérprete: **Luiz Americano**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1939**<br>Disco n°: **34.499**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |

| Título: **Ainda te lembras de mim?**<br>Intérprete: **Valdemar Reis**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Garoto**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1940**<br>Disco n°: **12.053**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Minha saudade**<br>Intérprete: **Aracy de Almeida**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1940**<br>Disco n°: **34.586**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **De papo pro ar**<br>Intérprete: **Laurindo Almeida**<br>Compositor: **Joubert de Carvalho/ Olegário Mariano**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1940**<br>Disco n°: **34.684**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Saudades de Matão**<br>Intérprete: **Laurindo Almeida**<br>Compositor: **Jorge Galatti**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1940**<br>Disco n°: **34.684**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Noite de temporal**<br>Intérprete: **Dorival Caymmi**<br>Compositor: **Dorival Caymmi**<br>Acompanhamento: **Laurindo Almeida, Dilermando Reis e Rogério Guimarães.**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1940**<br>Disco n°: **11.850**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Nem de joelhos**<br>Intérprete: **Osvaldo Novarro**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Constantino Silva**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1941**<br>Disco n°: **52.214**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Cantigas de roda**<br>Intérprete: **Edu Nadruz (Edu da Gaita)**<br>Compositor: **Sem identificação**<br>Arranjo: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1941**<br>Disco n°: **55.269**<br>Gravadora: **Columbia**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Uma gaita em sevilha**<br>Intérprete: **Edu Nadruz (Edu da Gaita)**<br>Compositor: **Sem identificação**<br>Arranjo: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1941**<br>Disco n°: **55.284**<br>Gravadora: **Columbia**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Velhas melodias**<br>Intérprete: **Edu Nadruz (Edu da Gaita)**<br>Compositor: **Sem identificação**<br>Arranjo: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1941**<br>Disco n°: **55.284**<br>Gravadora: **Columbia**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Dança da girafa**<br>Intérprete: **Leonora Amar**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Arnaldo Paes/Alden Vieira**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1941**<br>Disco n°: **55.318**<br>Gravadora: **Columbia**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Não quero dizer adeus**<br>Intérprete: **Odete Amaral**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1941**<br>Disco n°: **12.019**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Quem não chora não mama**<br>Intérprete: **Odete Amaral**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Ubirajara Nesdan**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1942**<br>Disco n°: **12.088**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Nana**<br>Intérprete: **George Brass**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1942**<br>Disco n°: **12.212**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Meu caboclo**<br>Intérprete: **Orlando Silva**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Junquilho Lourival**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1942**<br>Disco n°: **34.898**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Malvada minha**<br>Intérprete: **Alvarenga e Ranchinho**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Alvarenga e Ranchinho**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1943**<br>Disco n°: **12.337**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Que chêro bom!**<br>Intérprete: **Cinara Rios**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Jararaca**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1943**<br>Disco n°: **34.720**<br>Gravadora: **RCA Victor**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Sinhazinha**<br>Intérprete: **Odete Amaral**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1943**<br>Disco n°: **12.343**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Casa sem número**<br>Intérprete: **Odete Amaral**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Dias Cruz**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1944**<br>Disco n°: **12.480**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Você é tudo que sonhei**<br>Intérprete: **Heleninha Costa**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Del Loro**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1945**<br>Disco n°: **15.220**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Amor**<br>Intérprete: **Heleninha Costa**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Donga**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1945**<br>Disco n°: **15.220**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

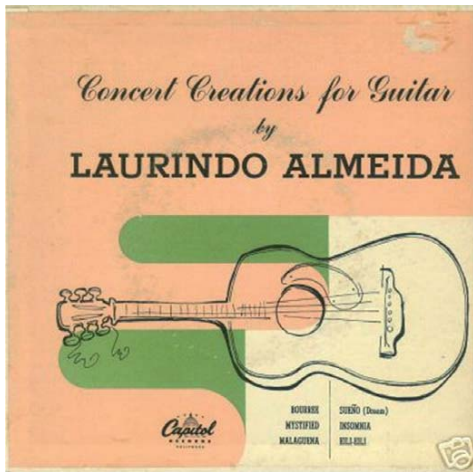
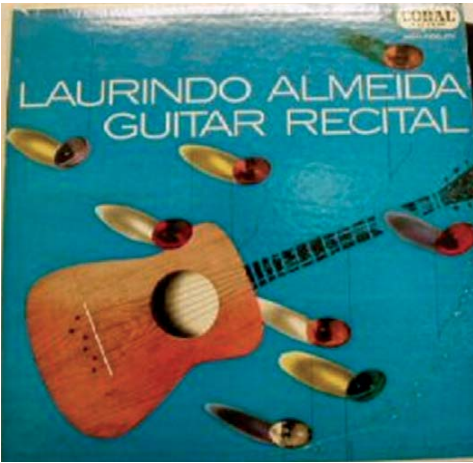
| Título: **Ao cair de uma estrela**<br>Intérprete: **Leo Albano**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Edgar de Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1945**<br>Disco n°: **15.218**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Cabroxinha**<br>Intérprete: **Leo Albano**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Edgar de Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1945**<br>Disco n°: **15.218**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Pássaro cativo**<br>Intérprete: **Orlando Silva**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Dias Cruz**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1946**<br>Disco n°: **12.706**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Dissimulada**<br>Intérprete: **Orlando Silva**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Bororó**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1946**<br>Disco n°: **12.706**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Carinho proibido**<br>Intérprete: **Heleninha Costa**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Romeu G. de Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1946**<br>Disco n°: **15.719**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Perfume da terra**<br>Intérprete: **Heleninha Costa**<br>Compositor: **Laurindo Almeida/ Dias Cruz**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1946**<br>Disco n°: **15.719**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Buliçoso**<br>Intérprete: **Laurindo Almeida**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1946**<br>Disco n°: **15.771**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Pandeiro manhoso**<br>Intérprete: **Laurindo Almeida**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1946**<br>Disco n°: **15.771**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|---|

| Título: **Fantasia brasileira**<br>Intérprete: **Laurindo Almeida/ Radamés Gnattali**<br>Compositor: **Idem**<br>Lado: **A**<br>Lançamento: **1953**<br>Disco n°: **16.719**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM** | Título: **Rapsódia brasileira**<br>Intérprete: **Laurindo Almeida/ Radamés Gnattali**<br>Compositor: **Idem**<br>Lado: **B**<br>Lançamento: **1953**<br>Disco n°: **16.719**<br>Gravadora: **Continental**<br>Rotações: **78 RPM**: |
|---|---|

| Título: **As Rosas do cume**<br>Intérprete: **Franco D'Almeida**<br>Compositor: **Laurindo Almeida**<br>Lado: **Indefinido**<br>Lançamento: **Sem identificação**<br>Disco n°: **43.234**<br>Gravadora: **Odeon**<br>Rotações: **78 RPM** |
|---|

## Nos Estados Unidos

1. Insomnia (Laurindo Almeida)
2. Eili-Eili (Tradicional)
3. Brazilliance (Laurindo Almeida)
4. Tea For Two (Vicent Youmans/ Irving Caesar)
5. Bourree (Bach)
6. Mystified (Laurindo Almeida)
7. Malagueña (Ernesto Lecuona)
8. Dream/Sueños (Laurindo Almeida)

ALMEIDA, Laurindo. **Concert Creations for Guitar.** Califórnia: Capitol Records, 1949. 1 disco sonoro n° EBF-193, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.

1. Malagueña (Albeniz)
2. Zambra Granadina (Albeniz)
3. Tango in D (Albeniz)
4. Cadiz (Albeniz)
5. Sevillana (Turina)
6. Rafaga (Turina)
7. Fandanguillo (Turina)
8. Sacro-Monte (Turina)

ALMEIDA, Laurindo. **Vistas D'España.** Califórnia: Capitol Records, 1950, 1 disco sonoro n° P-8367, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

1. Serenata (Franz Schubert)
2. Serenata "Les Millions D'Arlequin" (R. Drigo)
3. Valsa da "Serenata Para Cordas" Em Dó Maior Op. 48 2º Mov. (Tchaikovsky)
4. Serenata (Toselli)
5. Serenata Espanhola "Ouvre Ton Coeur Bolero" (Georges Bizet)
6. Serenata Op. 15 Nº 1 (Moritz Moszkowksi)
7. Serenata da Opereta "O Príncipe Estudante" (Sigmund Romberg/ Dorothy Donnelly)
8. Serenata (Franz Drdla)

ALMEIDA, Laurindo. **Guitar Recital of Famous Serenades**. USA: Coral Records, 1951. 4 discos sonoros n° CRL-56049, 45 RPM, mono., 7 pol.

1. Serenata (Franz Schubert)
2. Andalucia (Ernesto Lecuona)
3. Serenata "Les Millions D'Arlequin" (R. Drigo)
4. Valsa da "Serenata Para Cordas" Em Dó Maior Op. 48 2º Mov. (Tchaikovsky)
5. La Paloma (Laurindo Almeida - Sebastian de Tradier)
6. Serenata (Toselli)
7. Adiós (Eric Madriguera)
8. Serenata Espanhola "Ouvre Ton Coeur Bolero" (Georges Bizet)
9. Serenata Op. 15 Nº 1 (Moritz Moszkowksi)
10. Serenata da Opereta "O Príncipe Estudante" (Sigmund Romberg/ Dorothy Donnelly)
11. Serenata (Franz Drdla)
12. Brazilian Ukulele (Ernesto Nazareth)

ALMEIDA, Laurindo. **Guitar Recital.** Califórnia: Coral Records, 1951, 1 disco sonoro n° CRL-57056, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

1. Laura (Raskin)
2. Mystified (Laurindo Almeida)
3. Malagueña (Ernesto Lecuona)
4. Staniana (Laurindo Almeida)
5. Valse de Concerto (Agustin Barrios)
6. Insomnia (Laurindo Almeida)
7. Tea for Two (Caesar/Victor Youmans)
8. Sueño (Laurindo Almeida)
9. Brazilliance (Laurindo Almeida)
10. Eili-Eili (Traditional)
11. Saudade (Radamés Gnattali)

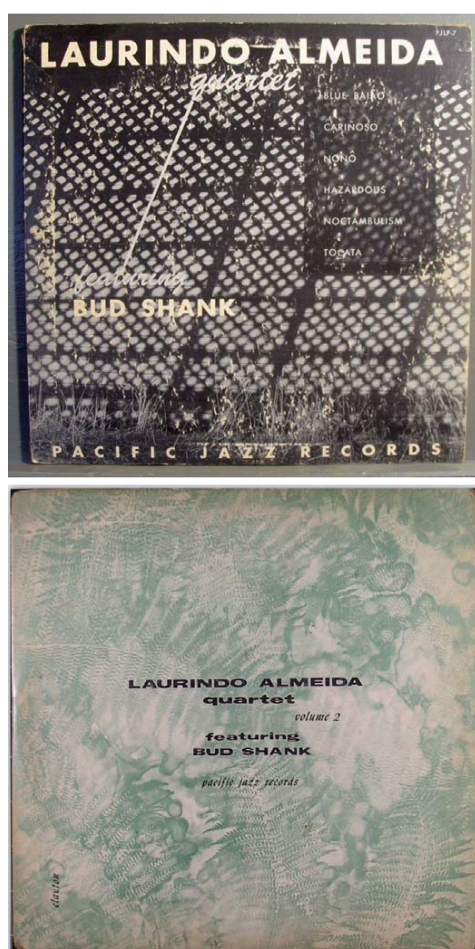
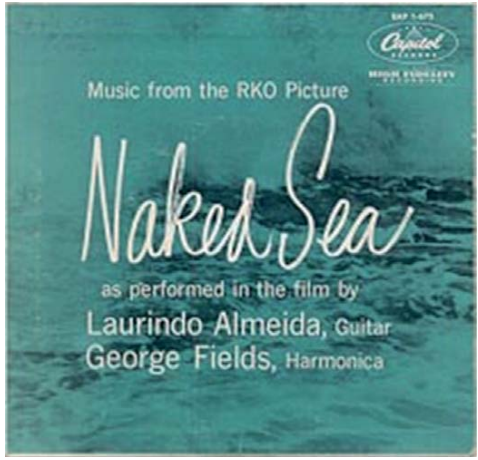
ALMEIDA, Laurindo. **Sueños (Dreams)**. Califórnia: Capitol Records, 1951, 1 disco sonoro n° T-2345, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

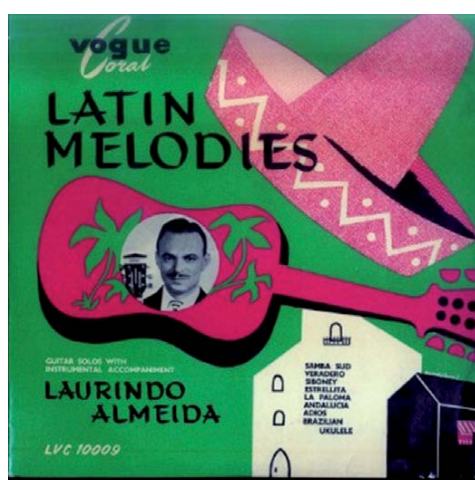
**Concerto for Guitar and Small Orchestra (Villa-Lobos)**

1. Allegro Preciso
2. Andantino
3. Cadenza
4. Allegro Non Troppo

**Suite in A Minor (Weiss)**

5. Prelude
6. Allemande
7. Sarabande
8. Gavotte
9. Gigue
10. Arioso (J.S. Bach)

ALMEIDA, Laurindo. **Villa-Lobos, Concerto for Guitar and Small Orchestra**. Califórnia: Capitol Records n° SP-8638, 195?. 1 disco sonoro, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

1. Atabaque (Radamés Gnattali)
2. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)
3. Stairway to the Stars (Malneck/Parish/Signorelli)
4. Acércate Más (Osvaldo Farrés)
5. Terra Seca (Ary Barroso)
6. Speak Low (Weill/Nash)
7. Inquietação (Ary Barroso)
8. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida/Dante Varela)
9. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
10. Tocata (Radamés Gnattali)
11. Hazardous (R. Hazard)
12. Nono (Romualdo Peixoto)
13. Noctambulism (H. Babasin)
14. Blue Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

ALMEIDA, Laurindo. **Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank Volumes 1 e 2**. Califórnia: World Pacific Records, 1953, 2 discos sonoros n° PJ-7 e PJ-13, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

1. Samba Sud (Sidney Torch)
2. Veradero (Não Identificado)
3. Siboney (Não Identificado)
4. Estrellita (Manuel Ponce)
5. La Paloma (Laurindo Almeida/Sebastian de Tradier)
6. Andalucia (Ernesto Lecuona)
7. Adiós (Eric Madriguera)
8. Brazilian Ukulele (Ernesto Nazareth)

ALMEIDA, Laurindo. **Latin Melodies**. Califórnia: Coral Records, 1953. 1 disco sonoro n° LVC-10009, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. The Naked Sea Ballad (L. Almeida/G. Fields)<br>2. Chubasco (The Storm) (L. Almeida/G. Fields)<br>3. Horizon (L. Almeida/G. Fields)<br>4. Volcano (L. Almeida/G. Fields)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; FIELDS, George. Naked Sea. Califórnia: Capitol Records, 1955. 1 disco sonoro n° EAP-1-675, 45 RPM, mono., 10 pol.</td>
</tr>
</table>

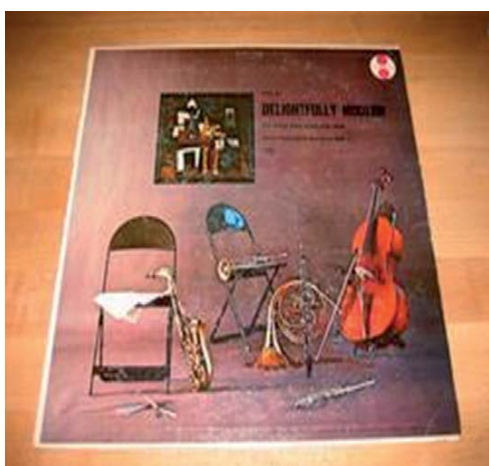
<table>
<tr>
<td>

Reedição de 1953 (PJ-7 e PJ-13)</td>
<td>1. Atabaque (Radamés Gnattali)<br>2. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)<br>3. Stairway to the Stars (Malneck/Parish/Signorelli)<br>4. Acércate Más (Osvaldo Farrés)<br>5. Terra Seca (Ary Barroso)<br>6. Speak Low (Weill/Nash)<br>7. Inquietação (Ary Barroso)<br>8. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida/Dante Varela)<br>9. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)<br>10. Tocata (Radamés Gnattali)<br>11. Hazardous (R. Hazard)<br>12. Nono (Romualdo Peixoto)<br>13. Noctambulism (H. Babasin)<br>14. Blue Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank. Califórnia: World Pacific Records, 1955. 1 disco sonoro n° PJ-1204, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Study nº 11 in E minor (Villa-Lobos)<br>2. Study nº 5 in C major (Villa-Lobos)<br>3. Prelude nº 4 in E minor (Villa-Lobos)<br>4. Prelude nº 2 in E major (Villa-Lobos)<br>5. Bullerias y Canción (José Barroso)<br>6. Tehuacan (Lamento y danza) (José Barroso)<br>7. Preludio Op. 5, nº 1, in G minor (Agustin Barrios)<br>8. Choro da Saudade (Agustin Barrios)<br>9. Valse (Manuel Ponce)<br>10. Preludio y Tremolo (Laurindo Almeida)<br>11. Invention in two Parts (Laurindo Almeida)<br>12. Cajita de Música (Laurindo Almeida)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Guitar Music of Latin America. Califórnia: Capitol Records, 1956, 1 disco sonoro nº P-8321, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Invocação a Xangô (Radamés Gnattali)<br>2. Toada (Radamés Gnattali)<br>3. Choro (Radamés Gnattali)<br>4. Samba Canção (Radamés Gnattali)<br>5. Baião (Radamés Gnattali)<br>6. Marcha (Radamés Gnattali)<br>7. Papo de Anjo (Radamés Gnattali)<br>8. Puxa-Puxa (Radamés Gnattali)<br>9. Bolacha Queimada (Radamés Gnattali)<br>10. Pé de Moleque (Radamés Gnattali)<br>11. Amargura (Radamés Gnattali)<br>12. Vou andar por aí (Radamés Gnattali)<br>13. Cheiro de Malícia (Radamés Gnattali)<br>14. Escrevendo pra Você (Radamés Gnattali)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; GNATTALI, Radamés. Suíte Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Continental Records, 1956, 1 disco sonoro nº LLP-36, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>Concerto de Copacabana (Radamés Gnattali)<br>1. Primeiro Movimento<br>2. Segundo Movimento<br>3. Terceiro Movimento<br>Concerto for Guitar and Piano (Radamés Gnattali)<br>4. Primeiro Movimento (Allegro)<br>5. Segundo Movimento (Adagio)<br>6. Terceiro Movimento (Presto)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Concerto de Copacabana. Rio de Janeiro: Capitol Records, 1957. 1 disco sonoro n° SP-8625, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Allegro (Concertino for guitar & piano) (Radamés Gnattali)<br>2. Adagio (Concertino for guitar & piano) (Radamés Gnattali)<br>3. Presto (Concertino for guitar & piano) (Radamés Gnattali)<br>4. Saudade (Radamés Gnattali)<br>5. Choro Triste (Garoto)<br>6. Choro Gracioso (Garoto)<br>7. Nosso Choro (Garoto)<br>8. Serenata (Laurindo Almeida)<br>9. Crepúsculo em Copacabana (Laurindo Almeida)<br>10. Gavotta-Choro (Villa-Lobos)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; TURNER, Ray. Impressões do Brasil. Califórnia: Capitol Records, 1957, 1 disco sonoro n° P-8381, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

**Side One: Chico Hamilton Quintet**
**Side Two: Laurindo Almeida Quartet**

Faixas:

1. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
2. Tocata (Gnattali)
3. Hazardous (Hazzard)
4. Nono (Peixoto)
5. Noctambulism (Babasin)
6. Blue Baião (Gonzaga/Teixeira)

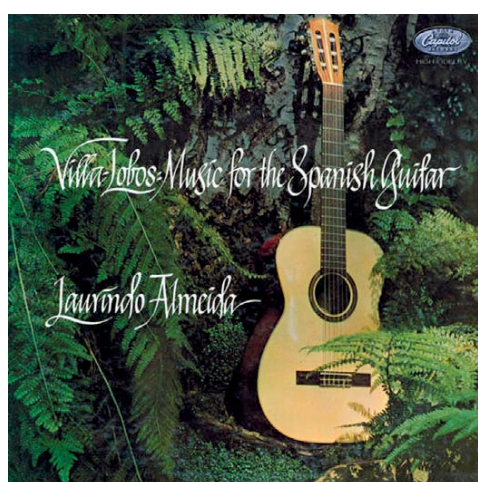
ALMEIDA, Laurindo. **Delightfully Modern**. New York: Jazztone Society Records, 1957, 1 disco sonoro n° 1264, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

1. Título de Abertura: Lua de Maracaibo (Letra: Jefferson Pascai)
2. Esquiação Aquática (Solo de Guitarra)
3. O Grande Homem do Texas (Solo de Guitarra)
4. Montagem: Vida Noturna de Caracas (Bateria e Solo de Guitarra com Conjunto Latino)
5. Alvorecer Sobre o Lago (Solo de Guitarra)
6. Olhos Lindos e Sou Teu (Pequeno Conjunto)
7. Sem Medo (Solo de Guitarra)
8. A Dama Desmascarada (Solo de Guitarra)
9. Montagem N° 2: Vida Noturna em Maracaibo (Solo de Guitarra com Conjunto Latino)
10. Ave Maria (Solo de Guitarra)
11. Lua de Maracaibo (Rumba e Conjunto Latino)
12. Detonação (Duas Guitarras com Percussão)
13. Confissão Sincera (Solo de Guitarra)
14. Finale e Título de Encerramento (Solo de Guitarra)

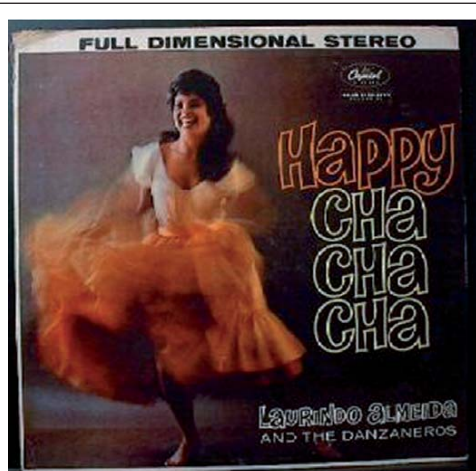
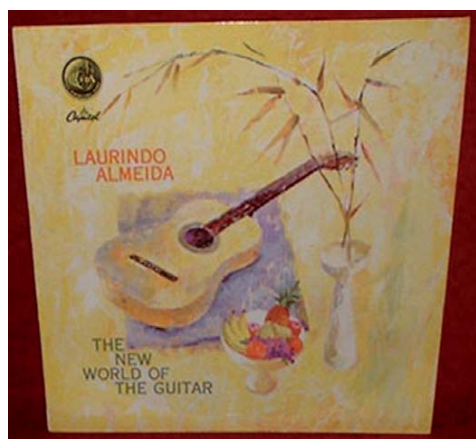
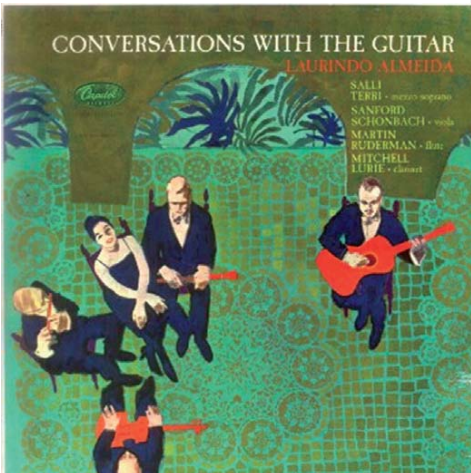
ALMEIDA, Laurindo. **Maracaibo**. Califórnia: Decca Records, 1958, 1 disco sonoro n° DL-8756, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

1. Entr'acte (Jacques Ibert)
2. Bachianas Brasileiras N° 5 - Aria (Heitor Villa-Lobos)
3. Ronde (Emile Desportes)
4. Azulão (Jayme Ovalle)
5. Prelude in Em Op. 28 N° 4 (Frederic Chopin)
6. O Caçador (Laurindo Almeida)
7. Pastorale Joyeuse (Emile Desportes)
8. Três Pontos de Santo (Chariô – Aruando - Estrella do Mar) (Jayme Ovalle)
9. Tambourin (François Gossec)
10. Boi-Bumbá (Valdemar Henrique)
11. Sicilienne (Gabriel Fauré)
12. Para Niña (Paurillo Barroso)
13. Piece en forme de Habanera (Maurice Ravel)
14. Maracatu (Ernani Braga)

ALMEIDA, Laurindo.; TERRI, Salli.; RUDERMAN, Martin. **Duets With the Spanish Guitar.** USA: Capitol Records 1958. 1 disco sonoro n° P-8406, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. Jota, Canción & Pólo (Manuel de Falla)<br>
2. Pavane, Op. 50 (Gabriel Fauré)<br>
3. Lass from the Low Countree (US Folk Song)<br>
4. Black is the Color of My True Love's Hair (Scottish/US Folk Song)<br>
5. Galliard: Come Again, Sweet Love Doth Now Invite (John Dowland)<br>
6. Passarinho está Cantando (Francisco Mignone)<br>
7. Modinha (Jayme Ovalle)<br>
8. Prelude (Robert de Visée)<br>
9. Au Bois du Rossignolet (French-Canadian Folk Song)<br>
10. Plaisir D'amour (Florian, JP Martini)<br>
11. Gagliarda (Vincenzo Galilei)<br>
12. O Cessate di Piagarmi (Alessandro Scarlatti)<br>
13. Gigue - Lute Suite No 1 in E BWV 996 (Johann Sebastian Bach)<br>
14. Bist du Bei Mir (Johann Sebastian Bach)
</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; TERRI, Salli. For My Love True. Califórnia: Capitol Records, 1959, 1 disco sonoro n° SP-8461, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. Estudo N° 1 (Villa-Lobos)<br>
2. Prelúdio N° 1 (Villa-Lobos)<br>
3. Estudo N° 8 (Villa-Lobos)<br>
4. Choro Típico (Villa-Lobos)<br>
5. Estudo N° 7 (Villa-Lobos)<br>
6. Prelúdio N° 5 (Villa-Lobos)<br>
7. Prelúdio N° 3 (Villa-Lobos)<br>
8. Schottish/Choro (Villa-Lobos)
</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Villa-Lobos, Music for the Spanish Guitar. Califórnia: Capitol Records, 1959. 1 disco sonoro n° SP-8497, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Danza Española N° 5 (Enrique Granados)<br>2. Danza Española N° 10 (Enrique Granados)<br>3. Dança Brasileira (Radamés Gnattali)<br>4. Preludio y Danza (Julian Bautista)<br>5. Danza Española (Isaac Albéniz)<br>6. Zoraida (Carlos Pedrell)<br>7. Doña Mencia (Carlos Pedrell)<br>8. Betsabé (Carlos Pedrell)<br>9. Danza Mexicana (José Barroso)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Danzas! Califórnia: Capitol Records, 1960. 1 disco sonoro n° SP-8467, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Farruca (Falla)<br>2. Clair de Lune (Debussy)<br>3. Brazilliance N° 1 (L. Almeida)<br>4. Our Father Who Art in Heaven (Bach)<br>5. Minuet (Ravel)<br>6. Valse (Chopin)<br>7. Zambra (Granados)<br>8. La Plus que Lente (Debussy)<br>9. Duetto III (Bach)<br>10. Mazurca Op. 7, N° 1 (Chopin)<br>11. Prelude in C Sharp Minor Op. 3, N° 2. (Rachmaninoff)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The Spanish Guitars of Laurindo Almeida. Califórnia: Capitol Records, 1960, 1 disco sonoro n° SP-8521, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Sarita's Mambo (Hecht Lancaster/Buzzeli)<br>2. The Happy Cha-Cha-Cha! (Hecht Lancaster/Buzzeli)<br>3. The Suspense Cha-Cha (Hecht Lancaster/Buzzeli)<br>4. Mambo a la Teen (Hecht Lancaster/Buzzeli)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Happy ChaChaCha: Laurindo Almeida and the Danzaneros. Califórnia: Capitol Records, 1960, 1 disco sonoro n° ST-1263, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Tarantella (Castenuovo/Tedesco)<br>2. La Guarda Cuydadosa (Castenuovo/Tedesco)<br>3. Miniature Suite (Duarte)<br>4. Sonatina for Guitar (Albert Harris)<br>5. First Movement (Sonata for Guitar/Turina)<br>6. Second Movement (Sonata for Guitar/Turina)<br>7. Third Movement (Sonata for Guitar/Turina)<br>8. En Los Trigales (Rodrigo)<br>9. Preludes N° 2, 5, 8, 10, 11, 12 (Ponce)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The New World of the Guitar. Califórnia: Capitol Records, 1961. 1 disco sonoro n° P-8392, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol..</td></tr>
</table>

1. El Vito (Spanish Folk Song)
2. Distribuição de Flores (Villa-Lobos)
3. Choro e Batuque (Almeida)
4. Danse (Debussy-Almeida)
5. Modinha (Seresta n.5) (Villa-Lobos)
6. Medley: The Frog Songs (sapo na toca), (Boi ta-ta, Benedito Pretinho)
7. First Arabesque (Debussy/Almeida)
8. Two Mexican Folk Songs (Carmen/Sandunga)
9. La Frescobalda For Viola and Guitar (Frescobaldi/Almeida)
10. A Dormir Ahora Mesmo (Spanish Cradle Song)

ALMEIDA, Laurindo. **Conversations with the Guitar**. Califórnia: Capitol Records, 1961, 1 disco sonoro n° SP-8532, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Al Amor (Cristobal de Castillejo) • Scherzo (Sylvius Leopold Weiss)
2. Gavotte (Hugard) • Allemande (Sylvius Leopold Weiss)
3. El Testamento de Amelia (Traditional) • Pascalle (Gaspar Sanz)
4. Canários (Francisco Guerau) • Prelude and allegro (Santiago de Murcia)
5. Lento (Cantando com simplicidade) (Sonatina for flute and guitar) (Radamés Gnattali)
6. Adagio (Sonatina for flute and guitar) (Radamés Gnattali)
7. Movido (Sonatina for flute and guitar) (Radamés Gnattali)
8. Valsa n° 4 (Mozart Camargo Guarnieri)

ALMEIDA, Laurindo. **The Guitar Worlds of Laurindo Almeida**. Califórnia: Capitol Records, 1961. 1 disco sonoro n° SP-8546, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Komm Susser Tod (White Viola)
2. Fuga from Sonata N° 3 in C (Guitar Solo)
3. Sarabande and Double from Partita N° 1, B flat minor (with Viola)
4. Bourree and Double from Partita N° 1, B flat minor (with Viola)
5. Jesu, Joy of Man's Desiring (With Viola)
6. Partita B flat (with Horn)
   Preludium
   Allemande
   Courante
   Sarabande
   Minuets 1 & 2
   Gigue

ALMEIDA, Laurindo. **The Intimate Bach**. Germany: Capitol Records, 196? 1 disco sonoro n° SP-8582, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

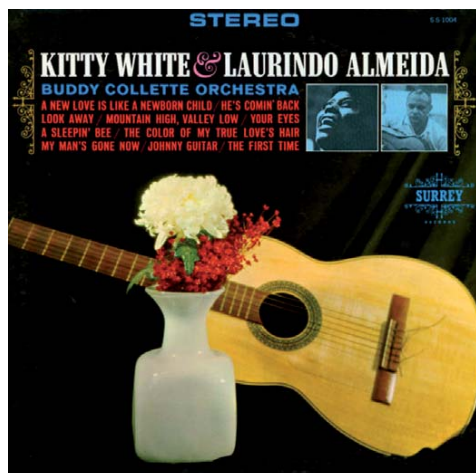
Reedição de 1953 (PJ-7 e PJ-13)

1. Atabaque (Radamés Gnattali)
2. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)
3. Stairway to the Stars (Malneck/Parish/Signorelli)
4. Acércate Más (Osvaldo Farrés)
5. Terra Seca (Ary Barroso)
6. Speak Low (Weill/Nash)
7. Inquietação (Ary Barroso)
8. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida/Dante Varela)
9. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
10. Tocata (Radamés Gnattali)
11. Hazardous (R. Hazard)
12. Nono (Romualdo Peixoto)
13. Noctambulism (H. Babasin)
14. Blue Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

ALMEIDA, Laurindo. **Brazilliance: Laurindo Almeida Featuring Bud Shank**. Califórnia: World Pacific Records, 1961, 1 disco sonoro n ° WP-1412, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Reverie (Debussy)<br>2. Mélodie Op. 42, nº 3 (Tchaikovsky)<br>3. Schon Rosmarin (Fritz Kreisler)<br>4. Dance of the Sugar Plum Fairy (from "The Nutcracker") (Tchaikovsky)<br>5. Discantus (Laurindo Almeida)<br>6. Tango Español (Isaac Albeniz)<br>7. Pavane Pour Une Infante Defunte (Maurice Ravel)<br>8. Étude Op. 10, nº 3 (Tristesse) (Chopin)<br>9. Waltz (from "Serenade for Strings" in C major) (Tchaikovsky)<br>10. Waltz Op. 39, nº 15 (Brahms)<br>11. Barcarole (June, from "The Seasons") (Tchaikovsky)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Reverie for Spanish Guitars. Califórnia: Capitol Records, 1962. 1 disco sonoro n° SP-8571, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Simpático (S. Wilson)<br>2. Rio Rhapsody (Laurindo Almeida/ Radamés Gnattali)<br>3. Nocturno (Laurindo Almeida)<br>4. Little Girl Blue (Richard Rodgers/ Lorenz Hart)<br>5. Choro in A (Laurindo Almeida)<br>6. Mood Antigua (Bud Shank)<br>7. The Color of Her Hair (Laurindo Almeida)<br>8. Lonely (Laurindo Almeida/Bud Shank)<br>9. I Didn't Know What Time it Was (Richard Rodgers/Lorenz Hart)<br>10. Carioca Hills (Laurindo Almeida)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Brazilliance Volume 2. Califórnia: World Pacific Records, 1962, 1 disco sonoro n° WP-1419, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.[1]</td>
</tr>
</table>

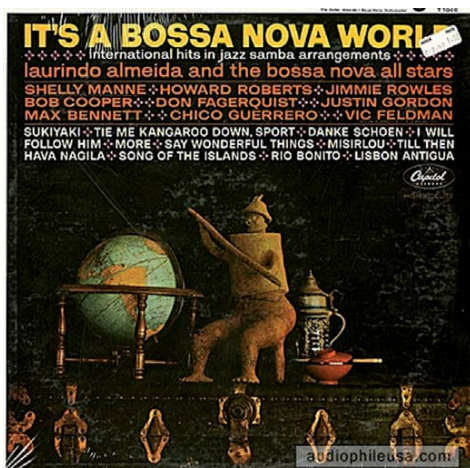
1 Gravado em Los Angeles, em março de 1958. Antes de fazerem parte da série *Brazilliance*, estas músicas foram lançadas primeiramente em um disco do saxofonista Bud Shank intitulado *Holiday in Brazil* (WP-1259), com o selo da gravadora World Pacific Records, em 1959.

1. A New Love is Like a Newborn Child (Brown/Curtis)
2. He's Comin' Back (Unknown)
3. Look Away (Unknown)
4. Mountain High, Valley Low (Scott/Hanighen)
5. Your Eyes (Schorr/Helms)
6. A Sleepin' Bee (Arlen/Capote)
7. The Color of my True Love's Hair (Unknown)
8. My Man's Gone Now (Heyward/Gershwin)
9. Johnny Guitar (Young/Lee)
10. The First Time (McColl)

ALMEIDA, Laurindo.; WHITE, Kitty. **Buddy Collette Orchestra.** USA: Surrey Records, 1962. 1 disco sonoro n° SS-1004, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Recado da Bossa Nova (Djalma Ferreira/Luiz Antônio)
2. I Left My Heart in San Francisco (George Cory/Douglas Cross)
3. O Barquinho (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)
4. What Kind of Fool Am I? (Leslie Bricusse/Anthony Newley)
5. Acapulco 1922 (Herb Allen)
6. Heartaches (Al Hoffman/John Klenner)
7. Fly me to the Moon (In other words) (Bart Howard)
8. Satin Doll (Duke Ellington)
9. The Alley Cat Song (Frank Bjorn/Jack Harlen)
10. Meditação (Meditation) (Newton Mendonça/Tom Jobim)
11. Walk Right in (Erik Darling/Willard Svanoe)
12. Days of Wine and Roses (Henry Mancini/Johnny Mercer)

ALMEIDA, Laurindo. **Ole! Bossa Nova: Laurindo Almeida and the Bossa Nova All Stars.** Califórnia: Capitol Records, 1962. 1 disco sonoro n° ST-1862, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Naked City Theme (Billy May)
2. Lazy River (Hoagy Carmichael/ Sidney Arodin)
3. Ramblin' Rose (Joe Sherman/Noel Sherman)
4. Maria (Stephen Sondheim/Leonard Bernstein)
5. Petite Fleur (Sidney Bechet/ Fernand Bonifay)
6. Teach me Tonight (Gene De Paul/ Sammy Cahn)
7. Lollipops and Roses (Tony Velona)
8. Moon River (Henry Mancini/ Johnny Mercer)
9. Desafinado (Newton Mendonça/ Tom Jobim)
10. Mr. Lucky (Henry Mancini)
11. Samba de uma Nota Só (Newton Mendonça/Tom Jobim)
12. Theme from "Route 66" (Nelson Riddle)

ALMEIDA, Laurindo. **Viva Bossa Nova! Laurindo Almeida and the Bossa Nova All Stars.** Califórnia: Capitol Records, 1962. 1 disco sonoro n° ST-1759, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Tie me Kangaroo Down, Sport (Rolf Harris)
2. I Will Follow Him (Norman Gimbel/Stol/Roma/Altman)
3. Sukiyaki (H. Nakamura/R. Ei)
4. Say Wonderful Things (Norman Newell/Phil Green)
5. Misirlou (S. Russell/N. Roubanis/ Milton Leeds/Fred Wise)
6. Song of the Islands (Charles King)
7. Danke Schoen (Bert Kaempfert/ Ilene/Schwabach)
8. Till Then (Eddie Seiler/Sol Marcus/Guy Wood)
9. Lisboa Antigua (José Galhardo/ Raul Portela/Amadeo do Vale)
10. More (Theme from the film "Mondo Cane") (N. Oliviero/M. Ciorciolini/Norman Newell/Riz Ortolani)
11. Rio Bonito (Ned Aldeen/Portia Nelson)
12. Hava Nagíla (Tradicional/David Taxe)

ALMEIDA, Laurindo. **It's a Bossa Nova World: Laurindo Almeida and the Bossa Nova All Stars.** Califórnia: Capitol Records, 1963. 1 disco sonoro n° T-1946, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. I Told ya I Love ya (Não Identificado)
2. Sweet Dreams (Não Identificado)
3. Low Society Blues (Não Identificado)
4. Gravy Waltz (Não Identificado)
5. Detour Ahead (Não Identificado)
6. But Beautiful (Não Identificado)
7. You Stepped out of a Dream (Não Identificado)
8. Bossa Nova Number Two (Não Identificado)
9. Bossa Nova Samba (Não Identificado)
10. Leave it to Me (Não Identificado)

ALMEIDA, Laurindo; ELLIS, Herb.; GRAY, Johnny. **Three Guitars in Bossa Nova Time**. USA: Epic Records, 1963. 1 disco sonoro n° 17036, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Harlem Samba (Laurindo Almeida)
2. North of the Border (Laurindo Almeida)
3. Sunset Baião (Laurindo Almeida)
4. 'Round Midnight (Thelonious Monk/Bernie Hanighen/Cootie Williams)
5. Toro Dance (Bud Shank)
6. Serenade for Alto (Laurindo Almeida)
7. Xana Lyn (Bud Shank)
8. Blowing Wild (Webster/Dimitri Tiomkin)
9. Gershwin Prelude (George Gershwin)
10. Waltz Frio y Calor (Bud Shank)

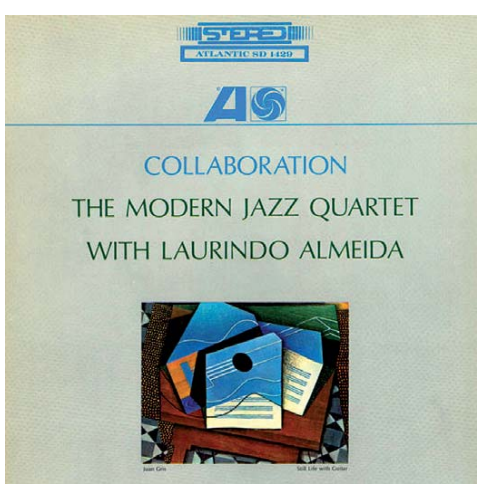
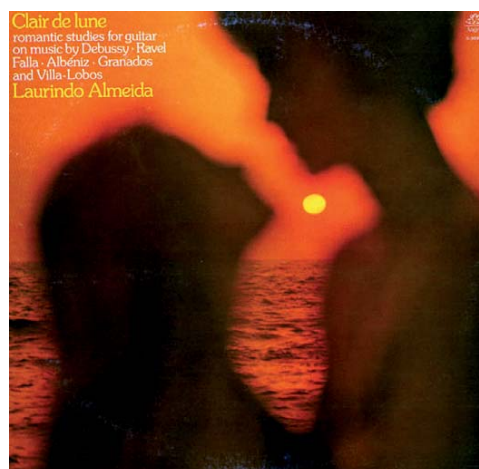
ALMEIDA, Laurindo. **Brazilliance Volume 3**. Califórnia: World Pacific Records, 1963, 1 disco sonoro n° WP-1425, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.[2]

2 Gravado em Los Angeles, em março de 1958. Antes de fazerem parte da série *Brazilliance*, estas músicas foram lançadas primeiramente em um disco do saxofonista Bud Shank intitulado *Latin Contrasts* (WP-1281), com o selo da gravadora World Pacific Records, em 1959.

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. The Girl from Ipanema (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)<br>
2. Manhã de Carnaval (Luiz Bonfá)<br>
3. Sarah's Samba (Laurindo Almeida)<br>
4. Winter Moon (Laurindo Almeida)<br>
5. Izabella (Djalma Ferreira)<br>
6. Choro for People in Love (Laurindo Almeida)<br>
7. Quiet Nights of Quiet Stars (Tom Jobim)<br>
8. Old Guitaron (Johnny Mercer/ Laurindo Almeida)<br>
9. Um Abraço no Bonfá (João Gilberto)<br>
10. Twilight in Rio (Laurindo Almeida)<br>
11. The Fiddler's Wolf Whistle (Fafá Lemos)
</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Guitar from Ipanema. Califórnia: Capitol Records, 1964. 1 disco sonoro n° ST-2197, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. Meditation (Jobim/Mendonça/ Gimbel)<br>
2. Dear Heart (Mancini/Livingston/ Evans)<br>
3. Watching the World go by (Segall/ Holt)<br>
4. Quiet Nights (Jobim/Kaye/Lees)<br>
5. Once (Magenta/Gimbel/Marnay)<br>
6. Softly, as I Leave You (Devito/ Calabrese/Shaper)<br>
7. Could Have Danced All Night (Lerner/Loewe)<br>
8. I'll Remember April (Raye/ DePaul/Johnston)<br>
9. You Can't Go Home Again (Ferrerra/Feather)<br>
10. Carnival (Bonfa/Peretti/Creatore/ Weiss)<br>
11. Old Guitaron (Almeida/Mercer)<br>
12. That's All (Haymes/Brandt)
</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; SOMMERS, Joanie. Softly, the Brazilian Sound. USA: Warner Bros. Records, 1964. 1 disco sonoro n° WB-1575, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. People (Bob Merrill/Jules Styne)<br>2. My Funny Valentine (Richard Rodgers/Lorenz Hart)<br>3. As Long as He Needs Me (Lionel Bart)<br>4. I’ve Grown Accustomed to her Face (A. J. Lerner/Frederick Lowe)<br>5. Is it Really Me? (Tom Jones/Schmdt)<br>6. Smoke Gets in Your Eyes (Otto Harbach/Jerome Kern)<br>7. Little Girl Blue (Richard Rodgers/Lorenz Hart)<br>8. What Kind of Fool Am I? (Leslie Bricusse/Anthony Newley)<br>9. Was She Prettier Than I? (Martin/Timothy Gray)<br>10. The Sound of Music (Oscar Hammerstein/Richard Rodgers)<br>11. The Most Beautiful Girl (Richard Rodgers/Lorenz Hart)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Broadway Solo Guitar. Califórnia: Capitol Records, 1964. 1 disco sonoro n° T-2063, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

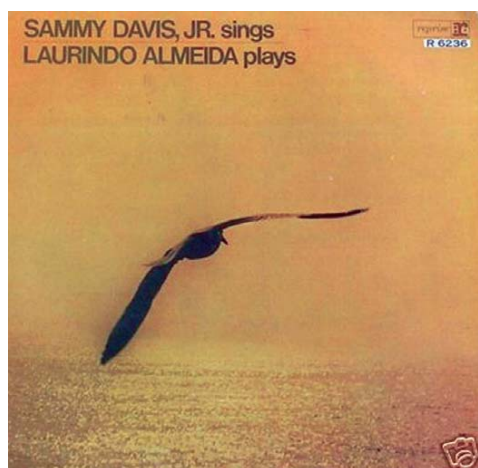
<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Theme From the Skyscrapper (Sammy Cahn/Jimmy Van Heusen)<br>2. Forget Domani (Norman Newell/Riz Ortolani)<br>3. The Cincinnati Kid (Lalo Schifrin/Dorcas Cochran)<br>4. Pancho’s Guitar (Laurindo Almeida)<br>5. Moment to Moment (Henry Mancini/Johnny Mercer)<br>6. Theme from the Reward (Traditional)<br>7. Theme from Zorba the Greek (Mikis Theodorakisl)<br>8. On a Clear Day You Can See Forever (Alan J. Lerner/Burton Lane)<br>9. Guitar Tristesse (Laurindo Almeida)<br>10. Juarez Street (Laurindo Almeida)<br>11. Theme from Morituri (Jerry Goldsmith)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. New Broadway – Hollywood Hits: Laurindo Almeida and the San Fernando Guitars Play. Califórnia: Capitol Records, 1965. 1 disco sonoro n° T-2419, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td><br></td>
<td>1. Toccata (Gerold K. Goldsmith)<br>2. Prelude (Henry Mancini)<br>3. Children's Albums (Jack W. Marchall)<br>4. Fantasy (Martin Parch)<br>5. Ballad For a Western (Alex North)<br>6. The Merry Makers (George M. Shuth)<br>7. Danza (Lewis Raymond)<br>8. The Bad and the Beautiful (David Raskin)<br>9. La Coquette (George M. Smith)<br>10. Night and the Sea (Franklyn Marks)<br>11. The Romantic Waltzes (Jack W. Marshall)<br>12. Dialogue (Franklyn Marks)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Contemporary Creations for Spanish Guitar. Califórnia: Capitol Records, 196? 1 disco sonoro n° P-8447, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td><br></td>
<td>1. The Three-Cornered Hat (Falla)<br>2. Clair de Lune (Debussy)<br>3. Prelude N° 3 (Villa-Lobos)<br>4. La Plus que Lente (Debussy)<br>5. Zambra Op. 5 from Danzas Espanholas (Granados)<br>6. Estudo N° 1 (Villa-Lobos)<br>7. Reverie (Debussy)<br>8. Tango Espanhol (Albeniz)<br>9. Pavane por une Infante Defunte (Ravel)<br>10. Minueto From Le Tombeau Couperin (Ravel)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Clair de Lune. USA: Angel Records, 196? 1 disco sonoro n° 36064, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

1. Silver (John Lewis)
2. Trieste (John Lewis)
3. Valeria (John Lewis)
4. Fugue in A Minor (J. S. Bach)
5. One Note Samba (Newton Mendonça/Tom Jobim)
6. Foi a Saudade (Djalma Ferreira)
7. Concierto De Aranjuez (Joaquín Rodrigo)

ALMEIDA, Laurindo. **Collaboration: The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida**. USA: Atlantic Records, 1964. 1 disco sonoro n° SD-1429, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Asturias/Legend (Albeniz)
2. Oriental (Albeniz)
3. El Círculo Mágico (Albeniz)
4. Canción Del Fuego Fatuo (Albeniz)
5. Anedote II (Segovia)
6. Neblina (Segovia)
7. Serenata Burlesca (Torroba)
8. Estúdio XII (Sor)
9. Recuerdos de la Alhambra (Tárrega)
10. Capricho Árabe (Tárrega)
11. Garotin (Itammage a Tárrega/ Turina)
12. Solares (Itammage a Tárrega/ Turina)
13. Sevilla (Albeniz)

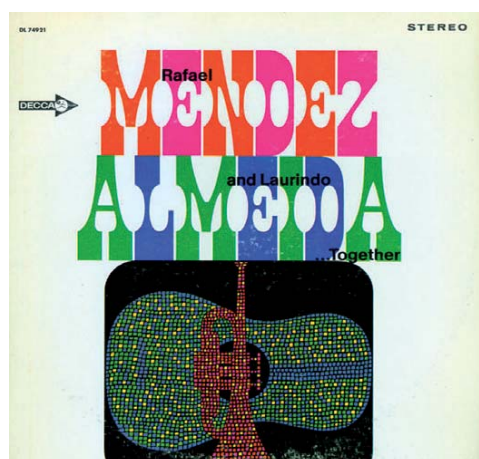
ALMEIDA, Laurindo. **Guitar Music of Spain**. Califórnia: Capitol Records, 1965. 1 disco sonoro n° P-295, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Menina Moça (Young Lady) (Luiz Antônio)<br>2. Once Again (Outra Vez) (Tom Jobim)<br>3. Winter Moon (Laurindo Almeida/ Portia Nelson)<br>4. Do What You Do, Do (Laurindo Almeida/Jeanne Taylor)<br>5. Samba da Sahra (Sahra's Samba) (Laurindo Almeida)<br>6. Maracatu-Too (Stan Getz)<br>7. Corcovado (Tom Jobim)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; GETZ, Stan. Stan Getz with Guest Artist Laurindo Almeida. USA: Verve Records, 1966. 1 disco sonoro n° V-8665, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Here's that Rainy Day (Johnny Burke/Jimmy Van Heusen)<br>2. Two Different Worlds (Bernie Wayne/Al Frisch)<br>3. The Shadow of your Smile (Johnny Mandel/Paul Francis Webster)<br>4. Where is Love (Lionel Bart)<br>5. Every Time We Say Goodbye (Cole Porter)<br>6. I'm Always Chasing Rainbows (June Carroll/Joseph McCarthy)<br>7. We'll be Together Again (Frankie Laine/Carl Fischer)<br>8. Joey, Joey, Joey (Frank Loesser)<br>9. The Folks Who Live on the Hill (Jerome Kern/Oscar Hammerstein)<br>10. Speak Love (Kurt Weill/Ogden Nash)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; DAVIS Jr, Sammy. Sammy Davis Jr. Sings Laurindo Almeida Plays. Las Vegas: United Recording Corporation of Nevada, 1966. 1 disco sonoro n° R-6236, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. A Man And a Woman (Pierre Barough/Francis Lai/Keller)<br>2. Call Me (Tony Hatch)<br>3. Michelle (John Lennon/Paul McCartney)<br>4. 'Cause I Love Her ( King/Dumm)<br>5. Bluesette (Gimbel/Thielemans)<br>6. Here's That Rainy Day (Van Heusen/Burke)<br>7. Secret Love (Webster/Fain)<br>8. Distant Shores (James Guercio)<br>9. Soft Mood (Laurindo Almeida)<br>10. Goin' Out of My Head (Randazzo/Weinstein)<br>11. Mas Que Nada (Jorge Ben)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. A Man and a Woman. Califórnia: Capitol Records, 1967. 1 disco sonoro n° ST-2701, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Pow, Pow, Pow "Mas Que Nada" (Jorge Ben/L. Deane)<br>2. Love's Like Wine (M. Williams)<br>3. Cherish (T. Kirkman)<br>4. Laia La Daia "Reza" (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri/Norma Gimbel)<br>5. Meditation (Tom Jobim/Newton Mendonça/Norman Gimbel)<br>6. I Feel Fine (John Lennon/Paul McCartney)<br>7. A Man and a Woman "Un Homme et une Femme" (Pierre Barough/Francis Lai/J. Keller)<br>8. Reach Out I'll Be There (B. Hollamd/L. Dozier/E. Holland)<br>9. Someone to Light up my Life "Se Todos Fossem Iguais a Você" (Tom Jobim/Vinícius de Moraes/Gene Lees)<br>10. So Nice "Summer Samba" (Marcos Valle/Paulo Sergio Valle/ Norman Gimbel)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; AMES, Nancy. Spiced With Brasil. USA: Epic Records, 1967. 1 disco sonoro n° 56238, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

1. When I look in your Eyes (Leslie Bricuse )
2. Alfie (Burt Bacharach/Hal David )
3. A Beautiful Friendship (Donald Kahn/Stanley Shyne )
4. Simplicidade (Radamés Gnattali)
5. My Own True Love (Max Steiner/ Mark David )
6. Windy (Ruthann Friedman )
7. Angel Eyes (Matt Dennis/Earl Brent)
8. I Love You (Cole Porter )
9. Up and Away (Jim Webb )
10. Don't Sleep in the Subway (Hatch/ Trent )
11. The Look of Love (Hall David Burt Bacharach )

ALMEIDA, Laurindo. **The Look of Love and the Sounds of Laurindo Almeida**. Califórnia: Capitol Records, 1968. 1 disco sonoro n° ST-2866, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Piece in Forme de Habanera (Ravel)
2. Bambuco (Arr. Mendez)
3. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
4. Entr'acte (Jacque Ibert)
5. Bossa Romântica (Radamés Gnattali)
6. Malagueña Selerosa (Arr. Mendez)
7. Sicilienne (Gabriel Fauré)
8. Romanza (Arr. Mendez)
9. Sevilla (Albeniz)
10. Lullaby (Arr. Mendez)

ALMEIDA, Laurindo.; MENDEZ, Rafael. **Together**. USA: Decca Records, 1968. 1 disco sonoro n° DL-74921, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Variation on a Theme From Mozart's The Magic Flute (Sor)
2. Minuet in G (Beethoven)
3. Fragment from The Septet Op. 20 (Beethoven)
4. Adagio Sostenuto from The Moonlight Sonata (Beethoven)
5. About Strange Lands and People and 6 Traumerei from Kinderszenen (Schumann)
6. Waltz in B Minor Op. 69 n° 2 (Chopin)
7. Nocturne in E flat Op. 9 n° 2 (Chopin)
8. Waltz Op. 12 n° 2 (Grieg)
9. Elegie from Incidental Music to "The Furies" (Massenet)
10. The Little Shepherd from "The Children's Corner (Debussy)
11. The Maid With the Flaxen Hair (Debussy)

ALMEIDA, Laurindo. **From the Romantic Era**. Califórnia: Capitol Records, 196? 1 disco sonoro n° FDS-8341, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

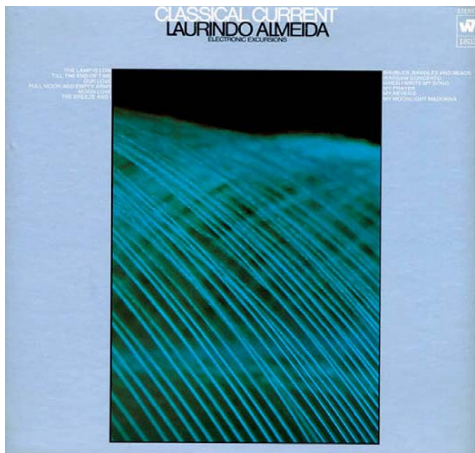
1. Moonlight Sonata (Beethoven)
2. Arioso from the Harp Session Concerto in F Minor (Bach)
3. Clair de Lune (Debussy)
4. Schön Rosmarin (Kreisler)
5. Pavane Pour Une Infante Defunte (Ravel)
6. Farruca (Falla)
7. Preludes N° 2, 5, 8, 10, 11 & 12 (Ponce)
8. Sevilla (Albeniz)
9. Recuerdos de la Alhambra (Tárrega)
10. Fandanguillo (Turina)
11. Tango Español (Albeniz)

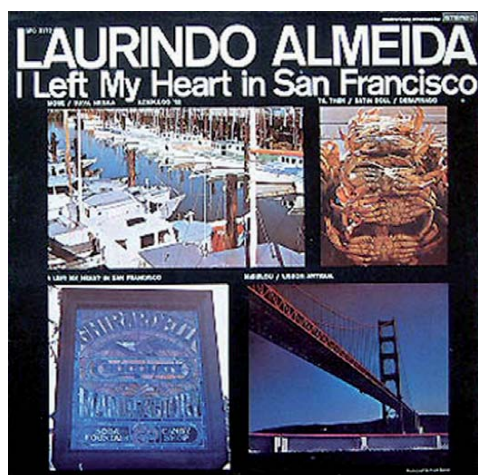
ALMEIDA, Laurindo. **Favorite Melodies Played by the Master Guitarist**. Califórnia: Capitol Records, 196? 1 disco sonoro n° SP-8686, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>
1. Mas que Nada (Jorge Ben)<br>
2. Smoke Gets in your Eyes (Jerome Kern/Otto Harbach)<br>
3. Forget Domani (Norman Newell/Riz Ortolani)<br>
4. My Funny Valentine (R. Rodgers/L. Hart)<br>
5. Tea For Two (Vicent Youmans/Irving Caesar)<br>
6. Malagueña (Ernesto Lecuona)<br>
7. Charade (H. Mancini/J. Mercer)<br>
8. I Can't Stop Loving You (Don Gibson)<br>
9. Everybody Loves Somebody (I. Taylor/K. Lane)<br>
10. Red Roses for a Blue Lady (S. Tepper/R. Broadsky)<br>
11. Days of Wine and Roses (H. Mancini/J. Mercer)<br>
12. September Song (K. Wellt/Maxwell Anderson)
</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; ANTHONY, Ray. Deluxe in Guitar & Trumpet. USA: Capitol Records, 196? 1 disco sonoro [N.I.], 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

**Reedição de 1953 (PJ-7 e PJ-13)**

1. Atabaque (Radamés Gnattali)
2. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)
3. Stairway to the Stars (Malneck/ Parish/Signorelli)
4. Acércate Más (Osvaldo Farrés)
5. Terra Seca (Ary Barroso)
6. Speak Low (Weill/Nash)
7. Inquietação (Ary Barroso)
8. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida/ Dante Varela)
9. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
10. Tocata (Radamés Gnattali)
11. Hazardous (R. Hazard)
12. Nono (Romualdo Peixoto)
13. Noctambulism (H. Babasin)
14. Blue Baião (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira)

ALMEIDA, Laurindo. **Brazilliance: Laurindo Almeida Featuring Bud Shank.** Califórnia: World Pacific Records, 196?. 1 disco sonoro n° WPS-21412, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

1. Hava Nagila (Tradicional)
2. Acapulco 22 (Herb Allen)
3. Misirlou (S. Russell/N. Roubanis/ Milton Leeds/Fred Wise)
4. Lisbon Antigua (José Galhardo/ R. Portela/Amadeo do Vale)
5. Desafinado (Newton Mendonça/ Tom Jobim)
6. More (Theme from the film "Mondo Cane") (N. Oliviero/ M. Ciorciolini/Norman Newell/ Riz Ortolani)
7. Till Then (Eddie Seiler/Sol Marcus/Guy Wood)
8. Satin Doll (Duke Ellington)
9. I Left My Heart in San Francisco (G. Cory/Douglas Cross)
10. What Kind of Fool Am I? (Bricusse/Newley)

ALMEIDA, Laurindo. **Acapulco 22**. USA: Tower Records, 196? 1 disco sonoro n° DT-5060, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. I Left My Heart in San Francisco (G. Cory/Douglas Cross)
2. Acapulco 22 (Herb Allen)
3. Misirlou (S.Russell/N. Roubanis/ Milton Leeds/Fred Wise)
4. Lisbon Antigua (José Galhardo/ R. Portela/Amadeo do Vale)
5. Hava Nagila (Tradicional)
6. More (Theme from the film "Mondo Cane") (N. Oliviero/ M. Ciorciolini/Norman Newell/ Riz Ortolani)
7. Till Then (Eddie Seiler/Sol Marcus/Guy Wood)
8. Satin Doll (Duke Ellington)
9. Desafinado (Newton Mendonça/ Tom Jobim)

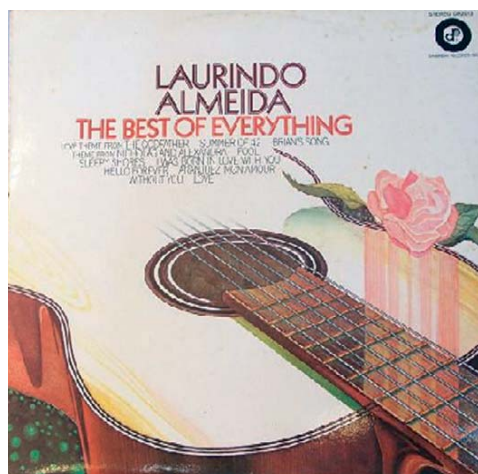
ALMEIDA, Laurindo. **I Left My Heart in San Francisco**. USA: Pickwick Records, 196? 1 disco sonoro n° SPC-3172, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

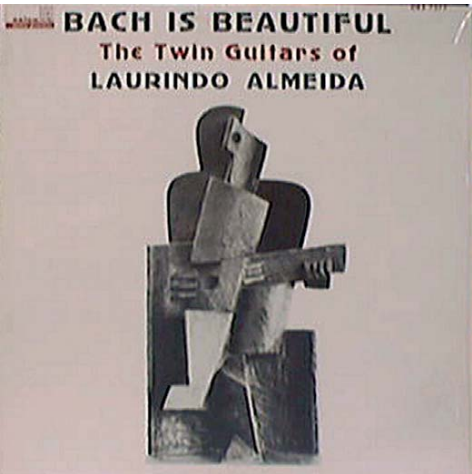
<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. The Breeze and I (Ernesto Lecuona)<br>2. My Reverie (Claude Debussy)<br>3. Till the End of Time (Frédéric Chopin)<br>4. The Lamp is Low (Maurice Ravel)<br>5. Baubles, Bangles and Beads (Alexander Borodin)<br>6. Moon and Empty Arms (Sergei Rachmaninoff)<br>7. Moon Love (Piotr Tchaikovsky)<br>8. My Prayer (Nadia Boulanger)<br>9. My Moonlight Madonna (Fibich)<br>10. Our Love (Piotr Tchaikovsky)<br>11. When I Write My Song (Camille Saint-Saëns)<br>12. Theme From the Warsaw Concerto (Richard Addinsell)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The Classical Current: Electronic Excursions. USA: Warner Bros. Records, 1969. 1 disco sonoro n° WB-1803, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

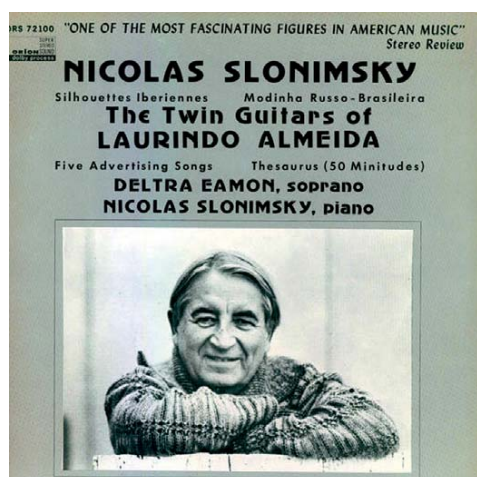
1. Galilei: Little Suite
2. de Visée: Suite in D Minor (Prelude/Allemande)
3. de Visée: Suite in D Minor (Sarabande - Gigue)
4. J.S. Bach: Jesu, Joy of Man's Desiring from Cantata BWV 147
5. J.S. Bach: Gavotte I & II from Cello Suite N° 6 in D, BWV 1012
6. J.S. Bach: Sicilienne from Flute Sonata in E flat, BWV 1031
7. J.S. Bach: Little Fugue in G
8. J.S. Bach: Sheep May Safely Graze from Cantata BWV 208
9. J.S. Bach: Prelude in C from the Well Tempered Clavier
10. J.S. Bach: Sleepers, Awake! from Cantata BWV 140
11. J.S. Bach: Quia Respexit from the Magnificat in D, BWV 243
12. J.S. Bach: Minuets I & II from Partita in B flat BWV 825
13. J.S. Bach: Air on the G String from Suite in D, BWV 1068

ALMEIDA, Laurindo. **The Art of Laurindo Almeida**. USA: Orion Records, 1970. 1 disco sonoro n° ORS-7259, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Brazilian Greens (R.Brown)
2. Lemonade (Sy Lefco)
3. Pega Joso (Laurindo Almeida)
4. Make the Man Love Me (Schwaltz/Fields)
5. Just a Bossa Nova. Not A Symphony (R.Brown)
6. Conversa Mole (Almeida/Brown)
7. Prelúdio II (Bach/Almeida)
8. Prelúdio I (Bach/Almeida)
9. Fughetta IV (Bach/Almeida)
10. Fughetta II (Bach/Almeida)
11. Mo Greens (R.Brown)

ALMEIDA, Laurindo.; BROWN, Ray. **Bach Ground Blues & Green**. USA: Century City Records, 1971. 1 disco sonoro n° CCR-80102, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

| | |
|---|---|
|  | 1. The Love Theme "From the God Father" (N. Rota)<br>2. Aranjuez, Mon Amour (Baseado no 2° movimento do Concerto de Aranjuez) (J. Rodrigo)<br>3. Fool (Sigman/Last)<br>4. Sleepy Shores (J. Pearson)<br>5. Theme from "Nicholas and Alexandra" (R.R. Bennett)<br>6. Without You (Ham/Evans)<br>7. I Was Born in Love With You (M. Legrand/Alan and Marilyn Bergman)<br>8. Summer of "42" (M. Legrand)<br>9. Hello Forever (J. Hill)<br>10. Brian's Song (M. Legrand)<br>11. Love (Almeida/Neves) |
| ALMEIDA, Laurindo. **The Best of Everything**. USA: Daybreak Records, 1972. 1 disco sonoro n° DR-2013, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.• | |

| | |
|---|---|
|  | 1. Intermezzo (H. Provost)<br>2. The Ash Grove (Tradicional)<br>3. I Dream of Jeannie (S. Foster)<br>4. Caboclo Brazil (Tradicional)<br>5. Songs My Mother Taught Me (Dvorak)<br>6. Greensleeves (Tradicional)<br>7. Lullaby (Xavier Montsalvatge)<br>8. Engenho Novo (Tradicional)<br>9. Londonderry Air (Danny boy) (Tradicional)<br>10. Bamba Le-Le (Tradicional) |
| ALMEIDA, Laurindo.; EAMON, Deltra. **Intermezzo**. USA: Orion Records, 1972. 1 disco sonoro n° ORS-7273, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol. | |

<table>
<tr>
<td>

</td>
<td>
1. Bachianas Brasileiras No. 5 (Villa-Lobos)<br>
2. Mazurka (Ponce)<br>
3. My Man's Gone Now (Gershwin)<br>
4. Aconquija (Barrios)<br>
5. No Jardim de Oeira (Tradicional)<br>
6. Malagueña (Lecuona)<br>
7. Boi Tungão (Tradicional)<br>
8. A Casinha Pequenina (Trad.)<br>
9. Canção do Correiro (Villa-Lobos)<br>
10. Tindo La La (Tradicional)
</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; EAMON, Deltra. Virtuoso! USA: Orion Records, 1972. 1 disco sonoro n° ORS-7260, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>

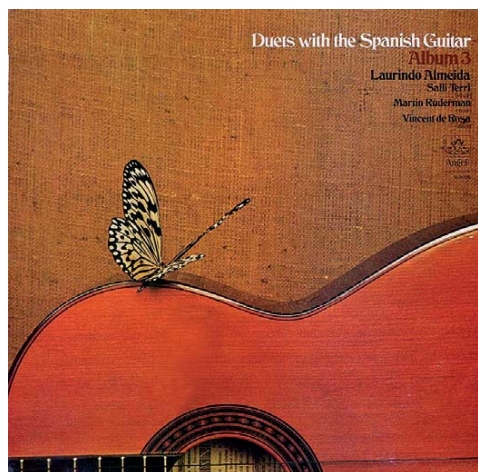
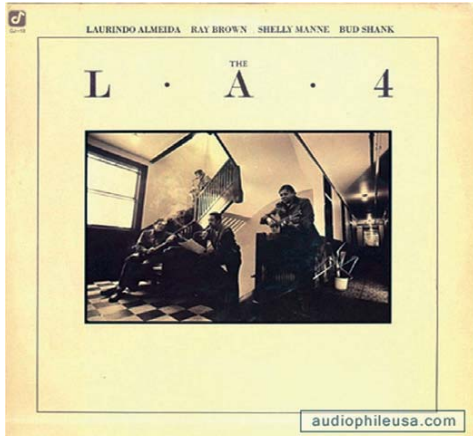
</td>
<td>
1. Modinha Russo-Brasileira (Slonimsky)<br>
2. Silhouettes Iberiennes (Slonimsky)<br>
Aromas de Leyenda<br>
Jota<br>
Danza Festiva<br>
3. Five Advertising Songs (Slonimsky)<br>
Make This a Day for Plurodent<br>
Utica Sheets and Pillow Cases<br>
No More Shiny Nose!<br>
And then Her Doctor Told Her<br>
Children Cry for Castoria<br>
4. Thesaurus (50 Minutes) (Slonimsky)
</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; EAMON, Deltra.; SLONIMSKY, Nicolas. The Twin the guitars of Laurindo Almeida. USA: Orion Records, 1972. 1 disco sonoro n° ORS-72100, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Jesu, Joy of Man's Desiring from Cantata BWV 147<br>2. Gavotte I & II from Cello Suite No.6 in D, BWV 1012<br>3. Sicilienne from Flute Sonata in E flat, BWV 1031<br>4. Little Fugue in G<br>5. Sheep May Safely Graze from Cantata BWV 208<br>6. Prelude in C from the Well Tempered Clavier<br>7. Sleepers, Awake! from Cantata BWV 140<br>8. Quia Respexit from the Magnificat in D, BWV 243<br>9. Menuets I & II from Partita in B flat BWV 825<br>10. Air on the G String from Suite in D, BWV 1068</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Bach is Beautiful: The Twin Guitars of Laurindo Almeida. USA: Orion Records, 1973. 1 disco sonoro n° ORS-7277, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>

Reedição de 1958 (P-8406)</td><td>1. Entr'acte (Jacques Ibert)<br>2. Bachianas Brasileiras N° 5 – Aria (Heitor Villa-Lobos)<br>3. Ronde (Emile Desportes)<br>4. Azulão (Jayme Ovalle)<br>5. Prelude in Em Op. 28 N° 4 (Frederic Chopin)<br>6. O Caçador (Laurindo Almeida)<br>7. Pastorale Joyeuse (Emile Desportes)<br>8. Três Pontos de Santo (Chariô – Aruando - Estrella do Mar) (Jayme Ovalle)<br>9. Tambourin (François Gossec)<br>10. Boi-Bumbá (Valdemar Henrique)<br>11. Sicilienne (Gabriel Fauré)<br>12. Para Niña (Paurillo Barroso)<br>13. Piece en forme de Habanera (Maurice Ravel)<br>14. Maracatu (Ernani Braga)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Duets With the Spanish Guitar. USA: Angel Records 1973. 1 disco sonoro n° S-36050, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td></tr>
</table>

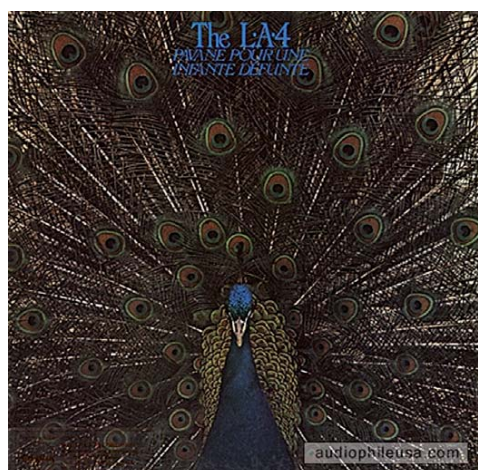
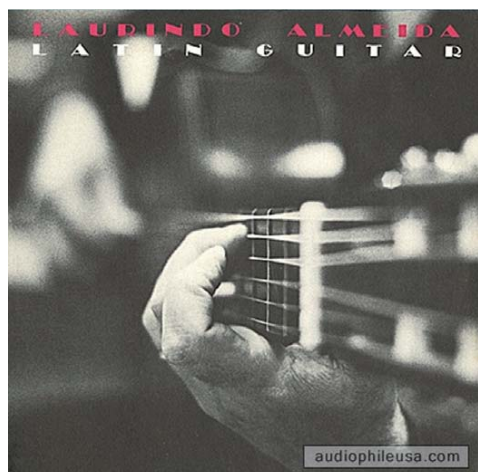
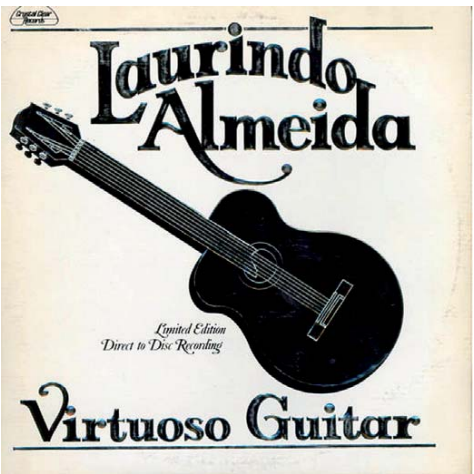
<table>
<tr>
<td>

Reedição do LP: Conversations With the Guitar, de 1961 (SP-8532)</td>
<td>1. El Vito (Spanish Folk Song)<br>2. Distribuição de Flores (Villa-Lobos)<br>3. Choro e Batuque (Almeida)<br>4. Danse (Debussy-Almeida)<br>5. Modinha (Seresta n.5) (Villa-lobos)<br>6. Medley: The Frog Songs (sapo na toca), (Boi ta-ta, Benedito Pretinho)<br>7. First Arabesque (Debussy/Almeida)<br>8. Two Mexican Folk Songs (Carmen/ Sandunga)<br>9. La Frescobalda For Viola and Guitar (Frescobaldi/Almeida)<br>10. A Dormir Ahora Mesmo (Spanish Cradle Song)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Duets With the Spanish Guitar Album 2. USA: Angel Records 1973. 1 disco sonoro n° S-36051, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Passarinho está Cantando (Francisco Mignone)<br>2. Modinha (Jayme Ovalle)<br>3. Waltz from the Serenade for Strings (Tchaikovsky – Arr. Almeida)<br>4. Canción from Siete Canciones Populares Españolas (Manuel de Falla)<br>5. Farruca from The Three-Cornered Hat (Manuel de Falla)<br>6. Pavanne pour une Infante defunte (Maurice Ravel)<br>7. Au Bois du Rossignolet (French-Canadian folk song)<br>8. Black is the Color of My True Love's Hair (Scottish/US folk song)<br>9. Duetto III from the Clavierübung Part 3 (Johann Sebastian Bach)<br>10. Menuet from Le Tombeau de Couperin (Maurice Ravel)<br>11. Lass from the Low Countree (US folk song)<br>12. Menuets I & II, Gigue from Harpsichord Partita in Bb (Johann Sebastian Bach)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Duets With the Spanish Guitar Album 3. USA: Angel Records 197?. 1 disco sonoro n° S-36076, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

1. Sundancers (Bud Shank)
2. Carioca Hills (Laurindo Almeida)
3. Allemande And The Fox (Laurindo Almeida/Silvius Weiss)
4. Berimbau Carioca (Laurindo Almeida)
5. Cielo (Laurindo Almeida)
6. Prelude, Opus 28, No.4/How Insensitive (Frederic Chopin) • How Insensitive (Tom Jobim)
7. Old Time Rag (Laurindo Almeida)
8. Manhã de Carnaval (Luiz Bonfá)

ALMEIDA, Laurindo. **The L. A. Four Scores!** Califórnia: Concord Jazz Records, 1974. 1 disco sonoro n° CJ-8, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Dindi (Jobim)
2. Rainbows (Bud Shank)
3. Rondó Expressivo (Carl Philipp Emanuel Bach)
4. Manteca (Gillespie/Walter Fuller)
5. St. Thomas (Sonny Rollins)
6. Concierto de Aranjuez (Joaquín Rodrigo)

ALMEIDA, Laurindo. **The L. A. 4** Califórnia: Concord Jazz Records, 1976. 1 disco sonoro n° CJ-18, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. Pavane Pour Une Infante Defunte (Maurice Ravel)<br>
2. Autumn Leaves (Mercer/Prevert/ Kosma)<br>
3. C'est What (Não Identificado)<br>
4. Corcovado (Tom Jobim)<br>
5. Wave (Tom Jobim)<br>
6. Reveil (Não Identificado)<br>
7. Samba do Orfeu (Luiz Bonfá)
</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The L. A. 4: Pavane Pour Une Infante Defunte. USA: East Wind Records, 1976. 1 disco sonoro n° EW-10003, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. Mozart in Samba Motion (Arr. Laurindo Almeida)<br>
2. Garoto (Laurindo Almeida)<br>
3. Escadoo (Laurindo Almeida)<br>
4. That Lazy Thing (Laurindo Almeida)<br>
5. Songs from Black Orpheus (Bonfá/ Jobim/Moraes)<br>
6. Impromptu (Dan Lincoln)<br>
7. Brazilian Popular Suíte (Radamés Gnattali)<br>
8. Invocação a Xangô (Radamés Gnattali)<br>
9. Toada (Radamés Gnattali)<br>
10. Choro (Radamés Gnattali)<br>
11. Samba Canção (Radamés Gnattali)<br>
12. Baião (Radamés Gnattali)<br>
13. Marcha (Radamés Gnattali)
</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Latin Guitar. Califórnia: Dobre Records, 1976. 1 disco sonoro n° DR-1000, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

1. Going Home (From New World Symphony) (Dvorak)
2. Softly as in a Morning Sunrise (Não Identificado)
3. Greensleeves (Adapted & Arr. J. Haskell)
4. Things Ain't What They Used to Be (Mercer/Ellington/Person)
5. Recipe of Love (Laurindo Almeida)
6. Romance de Amor (trad. Spanish/ Arr. L. Almeida)
7. Django (John Lewis)

ALMEIDA, Laurindo. **The L.A. Four: Going Home**. Califórnia: East Wind Records, 1977. 1 disco sonoro n° EW-8061, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Yesterday (John Lennon/Paul McCartney)
2. Jazz Tune at the Mission (Laurindo Almeida)
3. Late Last Night (Almeida/Feather)
4. Sonata for Guitar and Cello and Three Movements (N. Ashford/ Jones/Gale/Simpson)
    1. Allegretto
    2. Adagio
    3. Com Espírito

ALMEIDA, Laurindo. **Virtuoso Guitar**. USA: Crystal Clear Records, 1977. 1 disco sonoro n° 8001, 45 RPM, estéreo., 12 pol.

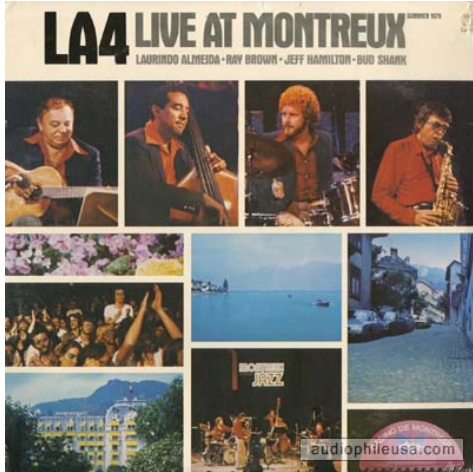
1. Concierto de Aranjuez (Joaquín Rodrigo)
2. The Summer Knows (M. Legrand/M. Bergan/A. Bergan)
3. Star Dust (H. Carmichael/M. Parish)
4. How Insensitive (A. C. Jobim/Vinícius de Moraes)
5. Song From Black Orpheus (L. Bonfá/A. Maria/L. Francois)
6. Felicidade (A. C. Jobim)
7. Fly me to the Moon (Howard Bart)
8. Cool Cat Keeps Coat On (Laurindo Almeida)
9. Holiday for Strings (David Rose/Sammy Gallop)
10. Gershwin Medley
    It Ain't Necessarily So
    I Got Rhythm
    Summertime
    Prelude N° 2

ALMEIDA, Laurindo. **Concierto de Aranjuez.** Califórnia: Inner City Records, 1978. 1 disco sonoro n° IC-6031, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Nouveau Bach (J. S. Bach)
2. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
3. Just Friends (John Klenner/Sam Lewis)
4. Love Medley: Love For Sale/Love Walked in
   • Love for sale (Cole Porter)
   • Love walked in (George Gershwin/Ira Gershwin)
5. Spain (Chick Corea)

ALMEIDA, Laurindo. **L. A. 4: Just Friends.** Califórnia: Concord Jazz Records, 1978. 1 disco sonoro nº CJ-199, 45 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Watch What Happens (Michel Legrand)
2. Summertime (George Gershwin)
3. Mona Lisa (Jay Livingston/Ray Evans)
4. Williwaw (Laurindo Almeida/Bud Shank)
5. Land of Make Believe (Chuck Mangione)
6. Nuages (Django Reinhardt)
7. Misty (Errol Garner/Johnny Burke)

ALMEIDA, Laurindo. **L. A. 4: Watch What Happens.** Califórnia: Concord Jazz Records, 1978. 1 disco sonoro n° CJ-63, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Samba Medley (Ary Barroso)
2. O Barquinho (Menescal/Boscoli)
3. The Busy Bee (Laurindo Almeida)
4. Canto do Ossanha (B. Powell/V. Moraes)
5. Samba Triste (B. Powell/Billy Blanco)
6. Escadoo (Laurindo Almeida)
7. Air on a G String (Bach/Almeida)
8. Dorival (Laurindo Almeida)

ALMEIDA, Laurindo. **Laurindo Almeida Trio**. Califórnia: Dobre Records, 1978. 1 disco sonoro n° DR-1024, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

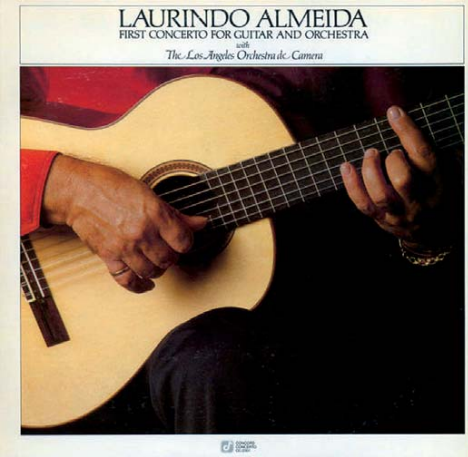
<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Valdez in the Country (Lee Ritenour)<br>2. Guitar Player (B.B. King)<br>3. Django (Joe Pass)<br>4. Two More for the Blues (Barney Kessel/Herbie Ellis)<br>5. Bertha Baptist (Lee Ritenour)<br>6. Lament in Tremolo Form (Laurindo Almeida)<br>7. Alisson (Joe Pass)<br>8. Country Ness (Barney Kessel/ Herbie Ellis)<br>9. Toronto Under the Sign of Capricorn (Larry Coryell)<br>10. Spain (Larry Coryell)<br>11. Two Track Trip (Joe Pass)<br>12. Feelings (Laurindo Almeida)<br>13. Samba for Sarah (Laurindo Almeida)<br>14. Counting my Tears (B.B.King)<br>15. Autumn in New York (Larry Coryell)<br>16. Shivers (Irving Ashby/John Collins)<br>17. Funkville U.S.A. (Irving Ashby/ John Collins)<br>18. Tea for Two (Barney Kessell/Herbie Ellis)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Guitar Player. USA: MCA Records, 1978. 1 disco sonoro n° MCA2-6002, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

1. I Love You (Cole Porter)
2. Hammertunes (Jeff Hamilton)
3. Just in Time (Betty Comden/Adolph Green/Jule Styne)
4. Return of Captain Gallo (Laurindo Almeida)
5. Duke's Melange:
   - I Let a Song Go out of My Heart (H. Carney/Ellington/Irving Mills)
   - Caravan (Irving Mills/Duke Ellington/Juan Tizol)
   - Take the 'A' Train (Duke Ellington)
   - Rockin' in Rhythm (Duke Ellington)

ALMEIDA, Laurindo. **L. A. 4: Live at Montreux - Summer 1979**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1979. 1 disco sonoro n° CJ-100, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Dingue le Bangue (J. D. San/ Macdony)
2. Unaccustomed Bach (Ernesto Nazareth)
3. Odeon (Ernesto Nazareth)
4. Bourrée and Double (J. S. Bach)
5. Melissa (Minette Allton)
6. Você e Eu (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes)
7. Clair de Lune Samba (Claude Debussy)
8. Chopin a la Breve (Frederic Chopin)
9. Turuna (Ernesto Nazareth)

ALMEIDA, Laurindo. **Chamber Jazz**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1979. 1 disco sonoro n° CJ-84, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Prelude nº 1 in E minor (Andante expressivo) (Villa-Lobos)<br>2. Schottish-Choro (From "Suíte populaire bresilienne) (Villa-Lobos)<br>3. Barcarole (June, from "The seasons") (Tchaikovsky)<br>4. Mélodie Op. 42, nº 3 (Tchaikovsky)<br>5. Schön Rosmarin (Fritz Kreisler)<br>6. Three Renaissance Lute Pieces (Galliard-Prelude-Gagliarda) (Vincenzo Galilei/Robert de Visée/ John Dowland)<br>7. Waltz Op. 69, nº 1 (Chopin)<br>8. Étude Op. 10, nº 3 ("Tristesse") (Chopin)<br>9. Mazurka Op. 7, nº 1 (Chopin)<br>10. Prelude nº 5 in D major (Poco animato) (Villa-Lobos)<br>11. Choros nº 1 in E minor (Choro typico) (Villa-Lobos)<br>12. Brazilliance nº 1 (Laurindo Almeida)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Prelude. Califórnia: Capitol Records, 1979. 1 disco sonoro n° S-37322, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>1. Stuff Like That (Jones/Ashford/ Gale/Simpson)<br>2. Feels So Good (Mangione)<br>3. Just The Way You Are (Joel)<br>4. Copacabana (At The Copa) (Manilow/Sussman/Feldman)<br>5. Tomorrow (From the Broadway Show "Annie") (Strouse/Charnin)<br>6. You Needed Me, and Duas Contas (Goodrum)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. New Directions. USA: Crystal Clear Records, 1979. 1 disco sonoro n° GS-2024, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

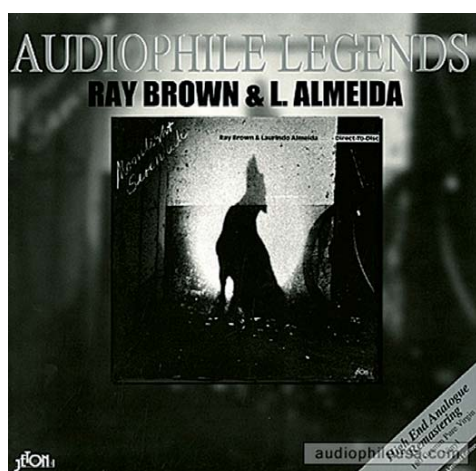
1. Zaca (Bud Shank)
2. You Can't Go Home Again (Don Sebesky)
3. A Child Is Born (Thad Jones)
4. O Barquinho (Roberto Menescal/ Ronaldo Bôscoli)
5. Close Enough for Love (Theme from 'Agatha') (Johnny Mandel/ Paul Williams)
6. Pavanne Op.50 (Gabriel Fauré)
7. Secret Love (Sammy Fain/Paul Francis Webster)

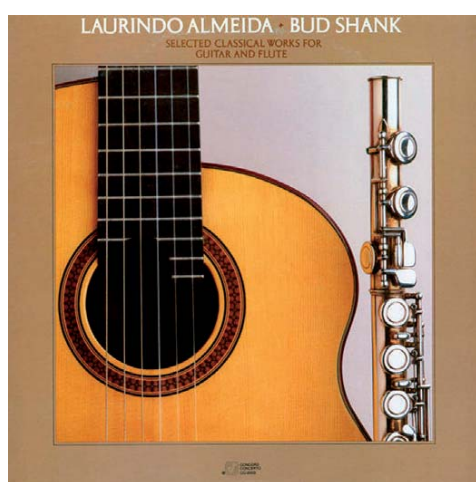
ALMEIDA, Laurindo. **L. A. 4: Zaca**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1980. 1 disco sonoro n° CJ-130, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. First Concerto for Guitar and Orchestra: Moderato
2. First Concerto for Guitar and Orchestra: Larghetto
3. First Concerto for Guitar and Orchestra: Cadenza
4. Concerto à Brasileira (N°4) for Guitar and Strings: Andantino
5. Concerto à Brasileira (N°4) for Guitar and Strings: Allegro Moderato
6. Concerto à Brasileira (N°4) for Guitar and Strings: Lento
7. Concerto à Brasileira (N°4) for Guitar and Strings: Ritmado
8. Lobiana for Guitar and Strings: Cantilena and Batucada

ALMEIDA, Laurindo. **First Concerto for Guitar and Orchestra**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1980. 1 disco sonoro n° CC-2001, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Madame Butterball (Bud Shank)<br>2. Syrinx (Claude Debussy)<br>3. Samba For Ray (Laurindo Almeida)<br>4. Teach Me Tonight (Gene De Paul/ Sammy Cahn)<br>5. Rado's Got The Blues (Ray Brown)<br>6. My Romance (Richard Rodgers/ Lorenz Hart)<br>7. Bachianas Brasileiras Nº 5 (Villa-Lobos)<br>8. Squatty Roo (Johnny Hodges)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The L. A. 4: Montage. Califórnia: Concord Jazz Records, 1980. 1 disco sonoro n° CJ-156, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Carioca (Ernesto Nazareth)<br>2. Naquele Tempo (Pixinguinha)<br>3. Cochichando (Pixinguinha)<br>4. Luperce (Luperce Miranda)<br>5. Famoso (Ernesto Nazareth)<br>6. Choro II (João Pernambuco)<br>7. Brazilian Soul (Radamés Gnattali)<br>8. Stone Flower (Tom Jobim)<br>9. For Jeff (Charlie Byrd)<br>10. Evita: Don't Cry For Me Argentina (T.Rice/A. L.Weber)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; BYRD, Charlie. Brazilian Soul. Califórnia: Concord Jazz Records, 1981. 1 disco sonoro n° CJP-150, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

1. Moonlight Sonata & ‘Round Midnight (Beethoven & Monk)
2. Samba de Angry (Laurindo Almeida)
3. Beautiful Love (Victor Young)
4. Air on a ‘G’ String (Bach)
5. Malagueña (Ernesto Lecuona)
6. Blue Skies (Irving Berlin)
7. Make the Man Love Me (Schwaltz/Fields)
8. Inquietação (Ary Barroso)
9. My Man Is Gone (Laurindo Almeida)

ALMEIDA, Laurindo.; BROWN, Ray. **Moonlight Serenade**. Germany: Jeton Records, 1981. 1 disco sonoro n° JET-33004, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Dance (Claude Debussy)
2. Autumnal Prelude (Laurindo Almeida)
3. Four Little Pieces (Emile Desportes)
4. Songs of Farewell (Kosins)
5. Tambourin (François Gossec)
6. Sicilienne (From “Pelléas et Mélisande”) (Gabriel Fauré)
7. Sonata in D Major (Gottlieb Scheidler)

ALMEIDA, Laurindo.; SHANK, Bud. **Selected Classical Works for Guitar & Flute**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1982. 1 disco sonoro n° CC-2003, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Blues Wellington (Jeff Hamilton)
2. Amazônia (Laurindo Almeida)
3. Você e Eu (You and I) (Carlos Lyra/ Vinícius de Moraes)
4. Simple Invention (J. S. Bach)
5. Entr' Acte (Jaques Ibert)
6. My Funny Valentine (R. Rodgers/L. Hart)
7. Chega de Saudade (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)

ALMEIDA, Laurindo. **L. A. 4: Executive Suite**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1983. 1 disco sonoro n° CJ-215, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

1. Cats: Memory (T. Nunn/ A.L.Weber/T. S. Eliot)
2. Zum and Resurrección del Angel (Astor Piazzola)
3. The Child (Antônio Lauro)
4. Gitanerías (Ernesto Lecuona)
5. Adiós (E. Woods/E. Madriguera)
6. El Gavilán (A. Romero)
7. Little Star (Manuel Ponce)
8. Turbilhão de Beijos (Ernesto Nazareth)
9. Intermezzo Melancólico (Manuel Ponce)

ALMEIDA, Laurindo.; BYRD, Charlie. **Latin Odyssey**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1983. 1 disco sonoro n° CJP-211, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. Chariots of Fire (Vangelis)<br>
2. Astronauta (Samba da Pergunta) (Marcos Vasconcellos/Pingarilho)<br>
3. Andante (from Sonatina) (Federico M. Torroba/Frederico Moreno)<br>
4. Te Amo (Laurindo Almeida)<br>
5. Artistry in Rhythm (Stan Kenton)<br>
6. Always on my Mind (W. Thompson/J. Christopher/ M. James)<br>
7. Slaughter on Tenth Avenue (R. Rodgers)<br>
8. Up Where We Belong (W. Jennings/ J. Nitzsche/B. Saint-Marie)<br>
9. Almost a Farewell (Quase Um Adeus) (Luiz Eça)<br>
10. Liza (I. Gershwin/G. Gershwin/ G. Kahn)<br>
11. Puka Shells in a Whirl (Laurindo Almeida)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Artistry in Rhythm. Califórnia: Concord Jazz Records, 1984. 1 disco sonoro n° CJ-238, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>
</td><td>
1. Orchids in the Moonlight (V. Youmans)<br>
2. Blue Tango (L. Anderson)<br>
3. Jalousie (J. Gade/V. Bloom)<br>
4. Los Enamorados (R. Hahn)<br>
5. La Rosita (G. Haenschen/ L. OKeefe)<br>
6. Tango Alegre (Laurindo Almeida)<br>
7. La Cumparsita (Contursi/ Rodriguez)<br>
8. Adiós Muchachos (Sanders/Vedani)<br>
9. The Moon was Yellow (Leslie/ F. Ahlart)<br>
10. Hernando's Hideaway (Richard Adler/Ross)<br>
11. Tanguero (R. Masters)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; BYRD, Charlie. Tango. Califórnia: Concord Jazz Records, 1985. 1 disco sonoro n° CJP-290, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td></tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Flora (Ernesto Nazareth)<br>2. Baion (Laurindo Almeida)<br>3. Ballad Samba (Radamés Gnattali)<br>4. Canciones Populares Españolas – El Paño Moruno (Falla)<br>5. Canciones Populares Españolas – Jota (Falla)<br>6. Canciones Populares Españolas – Nana (Falla)<br>7. Canciones Populares Españolas – Polo (Falla)<br>8. Brazilliance (Laurindo Almeida)<br>9. Miller's Dance (Manuel de Falla)<br>10. Adagio from Concierto de Aranjuez (Joaquín Rodrigo)<br>11. April 7th (Larry Coryell)<br>12. P.S.P. #1 (Larry Coryell)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; ISBIN, Sharon.; CORYELL, Larry. Three Guitars Three. USA: Pro Arte Records, 1985. 1 disco sonoro n° PAD-235, 33 1/3 RPM, estéreo., 12 pol.</td>
</tr>
</table>

| | |
|---|---|
|  | 1. Escorregando (Ernesto Nazareth)<br>2. Ainda me Recordo (Pixinguinha)<br>3. Rosa (Pixinguinha)<br>4. Baia (Ary Barroso)<br>5. Didi (Laurindo Almeida)<br>6. Retratos (Photographs): Pixinguinha/Ernesto Nazareth/ Anacleto Madeiros (Radamés Gnattali)<br>7. Retratos (Photographs): Ernesto Nazareth (Radamés Gnattali)<br>8. Retratos (Photographs): Anacleto Madeiros (Radamés Gnattali)<br>9. Invocation to Shango (Radamés Gnattali)<br>10. Forest of the Amazons: Veleiro (Villa-Lobos)<br>11. O Boto (Tom Jobim)<br>12. Valsa de Esquina, N° 8 (Francisco Mignone)<br>13. Modinha (Francisco Mignone)<br>14. Vou Vivendo (Benedito Lacerda/ Pixinguinha)<br>15. Weekend Cruise to Catalina (Charlie Byrd)<br>16. Promises (B. Trzetrzelewska/D. White - P. Ros) |
| ALMEIDA, Laurindo.; BYRD, Charlie.; BARBOSA-LIMA, Carlos. **Music of the Brazilian Masters**. Califórnia: Concord Jazz Records, 1989. 1 CD n° 4389. | |

<table>
<tr>
<td>
Coletânea da série Duets With Spanish Guitar volumes:

1 (P-8406)<br>2 (S-36051)<br>3 (S-36076)
</td>
<td>
1. Entr'acte (Jacques Ilbert)<br>
2. Bachianas brasileiras Nº 5 – Aria (Villa-Lobos)<br>
3. Ronde (Emile Desportes)<br>
4. Azulão (Jayme Ovalle)<br>
5. Prelude in E Minor, Op. 28 Nº 4 (Frederic Chopin)<br>
6. O Caçador (Laurindo Almeida)<br>
7. Pastorale Joyeuse (Emile Desportes)<br>
8. Três Pontos de Santo (Jayme Ovalle)<br>
9. Tambourin (François Gossec)<br>
10. Boi-Bumbá (Waldemar Henrique)<br>
11. Sicilienne (Gabriel Fauré)<br>
12. Para Ninar (Paurillo Barroso)<br>
13. Piece en Forme de Habanera (Maurice Ravel)<br>
14. Maracatu (Ernani Braga)<br>
15. Pavane pour une Infante Defunte (Maurice Ravel)<br>
16. Passarinho está Cantando (Francisco Mignone)<br>
17. Modinha (Jayme Ovalle/Manuel Bandeira)<br>
18. Serenade For Strings: Waltz (Tchaikovsky)<br>
19. Siete Canciones Populares Españolas: Canción (Manuel de Falla)<br>
20. The Three-Cornered Hat: Farruca (Manuel de Falla)
</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; TERRI, Salli.; RUDERMAN, Martin. Duets With Spanish Guitar. USA: EMI Records, 1990. 1 CD n° GMR-2167.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Outra Vez (Once Again) (Tom Jobim)<br>2. The Jolly Crow (Laurindo Almeida/Pixinguinha)<br>3. Danza Five (Enrique Granados)<br>4. Blue Skies (Irving Berlin)<br>5. Going Home (From New World Symphony) (Dvorak)<br>6. Samba de Break (Laurindo Almeida)<br>7. Beethoven & Monk (Moonlight Sonata & 'Round Midnight)<br>8. Escadoo (Laurindo Almeida)<br>9. One to Nothing (Pixinguinha)<br>10. Affectionate (Pixinguinha)<br>11. Jobim Medley:<br>Corcovado (Tom Jobim)<br>Garota de Ipanema (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)<br>Desafinado (Tom Jobim/Newton Mendonça)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Outra Vez. Califórnia: Concord Jazz Records, 1991. 1 CD n° 4497.</td>
</tr>
</table>

Reedição do LP: Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank, de 1953 (PJ-7 e PJ-13)

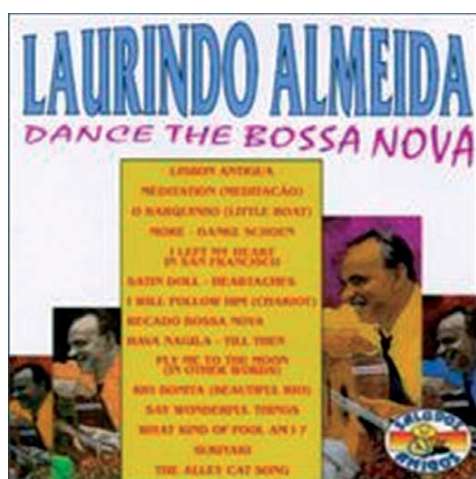
1. Speak Low (Kurt Weill/Ogden Nash)
2. Atabaque (Gnattali)
3. Acércate Más (Osvaldo Farrés)
4. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)
5. Terra Seca (Ary Barroso)
6. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida)
6. Inquietação (Ary Barroso)
7. Tocata (Gnattali)
8. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
9. Noctambulism (Harry Babasin)
10. Nonó (Ricardo Peixoto)
11. Hazardous (Richard P. Hazard)
12. Blue Baião (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira)
13. Stairway to the Stars (Malneck/ Parish/Signorelli)

ALMEIDA, Laurindo.; SHANK, Bud. **Brazilliance Volume 1**. USA: World Pacific Records, 1991. 1 CD n° CDP-96339.

Reedição da série Brazilliance (Vol. 2 – 1962/ WP-1419) e (Vol. 3 – 1963/ WP-1425)

1. Speak Low (Kurt Weill/Ogden Nash)
2. Atabaque (Gnattali)
3. Acércate Más (Osvaldo Farrés)
4. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)
5. Terra Seca (Ary Barroso)
6. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida)
6. Inquietação (Ary Barroso)
7. Tocata (Gnattali)
8. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
9. Noctambulism (Harry Babasin)
10. Nonó (Ricardo Peixoto)
11. Hazardous (Richard P. Hazard)
12. Blue Baião (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira)
13. Stairway to the Stars (Malneck/ Parish/Signorelli)

ALMEIDA, Laurindo.; SHANK, Bud. **Brazilliance Volume 2**. USA: World Pacific Records, 1991. 1 CD n° CDP-96102-2.

| | |
|---|---|
|  | 1. I Didn't Know What Time It Was (Richard Rodgers/Lorenz Hart)<br>2. North of the Border (Laurindo Almeida)<br>3. 'Round Midnight (Thelonious Monk/Bernie Hanighen/Cootie Williams)<br>4. Atabaque (Gnattali)<br>5. Simpático (S. Wilson)<br>6. Speak Low (Kurt Weill/Ogden Nash)<br>7. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)<br>8. Carioca Hills (Laurindo Almeida)<br>9. Blowing Wild (Webster/Dimitri Tiomkin)<br>10. Toro Dance (Bud Shank)<br>11. Acércate Más (Osvaldo Farrés)<br>12. Terra Seca (Ary Barroso)<br>13. Harlem Samba (Laurindo Almeida)<br>14. Inquietação (Ary Barroso)<br>15. Serenade for Alto (Laurindo Almeida)<br>16. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida)<br>17. Noctambulism (Harry Babasin)<br>18. Waltz Frio y Calor (Bud Shank)<br>19. Tocata (Gnattali)<br>20. Mood Antigua (Bud Shank) |
| ALMEIDA, Laurindo.; SHANK, Bud. **Baa-Too-Kee**. USA: Giants of Jazz, 1992. 1 CD n° 53133. | |

<table>
<tr>
<td>

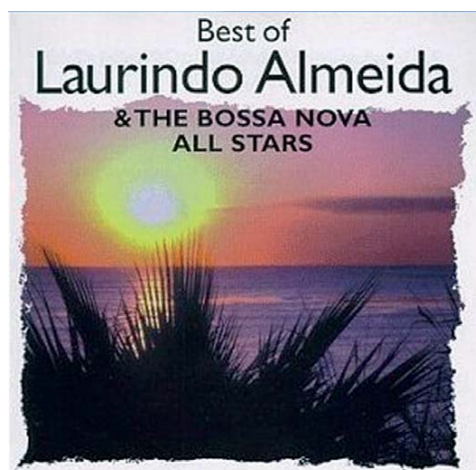
Coletânea</td>
<td>1. Lisbon Antigua (José Galhardo/ Raul Portela/Amadeo do Vale)<br>2. Meditation (Newton Mendonça/ Tom Jobim)<br>3. Little Boat (Roberto Menescal/ Ronaldo Bôscoli)<br>4. More (Theme from the film "Mondo Cane") (N. Oliviero/M. Ciorciolini/Norman Newell/Riz Ortolani)<br>5. Danke Schoen (Bert Kaempfert/ Ilene/Schwabach)<br>6. I Left My Heart in San Francisco (George Cory/Douglas cross)<br>7. Satin Doll (Duke Ellington)<br>8. Heartaches (Al Hoffman/John Klenner)<br>9. I Will Follow Him (Chariot) (Norman Gimbel/Stole/Roma/ Altman)<br>10. Recado Bossa Nova (Djalma Ferreira/Luiz Antônio)<br>11. Hava Nagila (Tradicional)<br>12. Fly Me to the Moon (In Other Words) (Bart Howard)<br>13. Rio Bonito (Ned Aldeen/Portia Nelson)<br>14. Till Then (Eddie Seiler/Sol Marcus/ Guy Wood)<br>15. Sukiyaki (H.Nakamura/R. Ei)<br>16. Say Wonderful Things (Norman Newell/Phil Green)<br>17. What Kind of Fool Am I? (Leslie Bricusse/Anthony Newley)<br>18. The Alley Cat Song (Frank Bjorn/ Jack Harlen)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Dance the Bossa Nova. USA: Saludos Amigos Records, 1994. 1 CD n°62055.</td>
</tr>
</table>

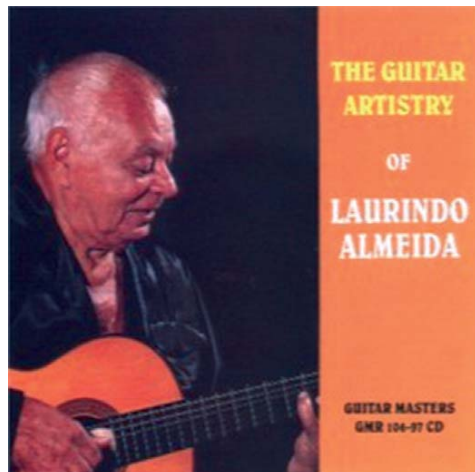
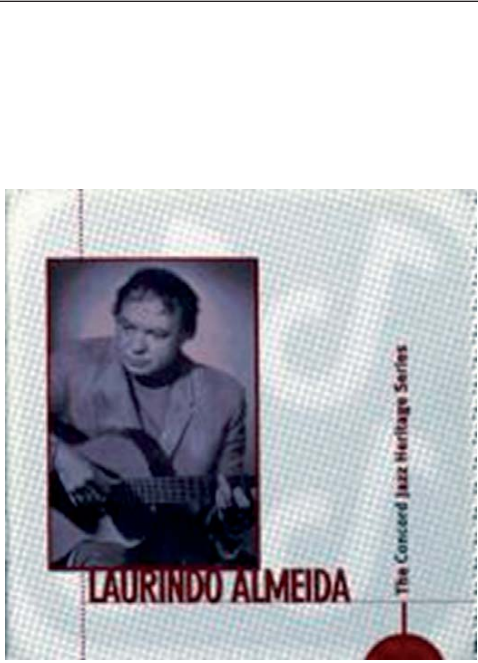
1. The Naked Sea (Almeida/Fields)
2. Chubasco (Almeida/Fields)
3. Ebb Tide (Maxwell/Sigman)
4. Pebble Beach (Guaraldi)
5. Off Shore (Diamond/Graham)
6. Wave (Tom Jobim)
7. Sea Dreams (Almeida/Welton)
8. Strangers On The Shore (Bilk/Mellin)
9. Red Sails In The Sunset (Kennedy/Willians)
10. Girl From Ipanema Beach (Jobim/De Morales)
11. Beyond The Sea (Trenet/Laurence)

ALMEIDA, Laurindo.; WELTON, Danny. **The Naked Sea**. USA: Danwell Records, 1995. 1 CD n° DWR950812-1.

1. Chariô (from "Três pontos de santo, Op. 10, n° 2") (Jayme Ovalle)
2. Aruanda (from "Três pontos de santo, Op. 10, n° 2") (Jayme Ovalle)
3. Estrela do Mar (from "Três pontos de santo, Op. 10, n° 2") (Jayme Ovalle)
4. Boi-Ta-Ta (Tradicional)
5. Para Ninar (Paurillo Barroso)
6. Tindo Lá Lá (Tradicional)
7. Azulão (Jayme Ovalle)
8. A Casinha Pequenina (Tradicional)
9. Engenho Novo (Tradicional)
10. Choro e Batuque (Laurindo Almeida)
11. Caçador (Laurindo Almeida/Edgard Almeida)
12. Modinha (Jayme Ovalle/Manuel Bandeira)
13. Caboclo Brasil (Laurindo Almeida/Junquilho Lourival/Dan Franklin)

ALMEIDA, Laurindo. **Brazilian Reflections**: **Music for Guitar & Voice**. USA: Mel Bay Publication, 1996. 1 Book transcripts and CD n° 95984B.

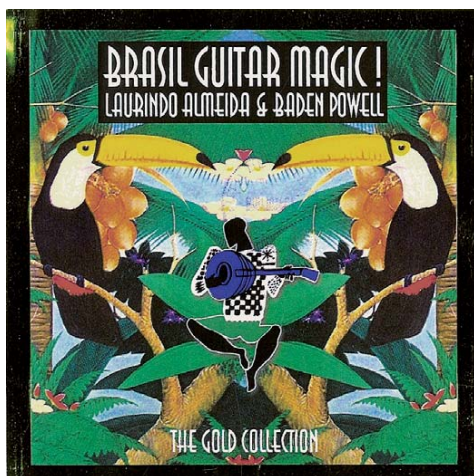
<table>
<tr><td>
</td><td>1. Morning has Broken (Traditional)<br>2. Ave Maria (Schubert)<br>3. Sweet Little Jesus Boy (R. MacGimsey)<br>4. His Eye is on the Sparrow (Charles H. Gabriel)<br>5. A Prayer (En prière) (Gabriel Fauré)<br>6. Amazing Grace (Traditional)<br>7. Jesus Joy of Man's Desiring (From "Cantata nº 147") (J. S. Bach)<br>8. Were You There When They Crucified My Lord? (Traditional)<br>9. Jesus, Jesus Rest your Head (Traditional)<br>10. Nobody Knows the Trouble I've Seen (Traditional)<br>11. What God Hath Promised (Laurindo Almeida/Deltra Eamon)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Praise Every Morning: Music for Guitar & Voice. USA: Mel Bay Publication, 1996. 1 Book transcripts and CD n ° 95983B.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>

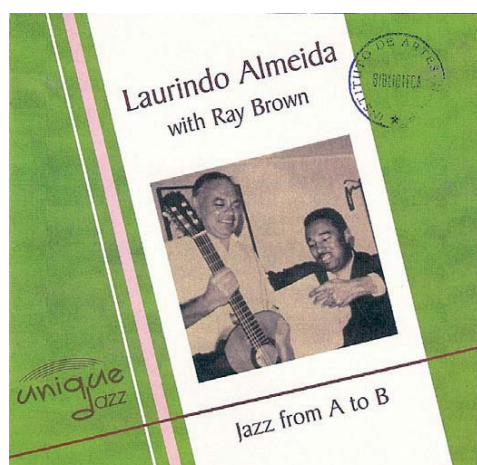
Coletânea</td><td>1. Orchids In The Moonlight (V. Youmans)<br>2. Blue Tango (L. Anderson)<br>3. Jalousie (J. Gade – V. Bloom)<br>4. Los Enamorados (R. Hahn)<br>5. La Rosita (G. Haenschen/ L. O Keefe)<br>6. Tango Alegre (Laurindo Almeida)<br>7. La Cumparsita (Contursi/ Rodriguez)<br>8. Adiós Muchachos (Sanders/Vedani)<br>9. The Moon Was Yellow (Leslie/ F. Ahlart)<br>10. Hernando's Hideaway (Richard Adler/Ross)<br>11. Tanguero (R. Masters)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Best of Laurindo Almeida & The Bossa Nova All Stars. USA: Curb Records, 1996. 1 CD n ° 77828.</td></tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. People (Merrill/Shine)<br>2. My Funny Valentine (Rodgers/Hart)<br>3. As Long As He Needs Me (Bart)<br>4. I've Grown Accustomed To Her Face (Lerner/Lowe)<br>5. Is It Really Me? (Jones/Schmidt)<br>6. Smoke Gets In Your Eyes (Kern/Farbach)<br>7. Little Girl Blue (Rodgers/Hart)<br>8. What Kind of Fool Am I? (Bricusse/Newley)<br>9. Was She Prettier Than I (Marty/Gray)<br>10. The Sound Of Music (Rodgers/Hammerstein)<br>11. The Most Beautiful Girl (Rodgers/Hart)<br>12. Laura (Raskin)<br>13. Mystified (Almeida)<br>14. Malagueña (Lecuona)<br>15. Staniana (Almeida)<br>16. Vals De Concerto (Barrios Mangone)<br>17. Insomnia (Almeida)<br>18. Tea For Two (Youmans/Caesar)<br>19. Sueño (Almeida)<br>20. Braziliance (Almeida)<br>21. Eili-Eili (Tradicional)<br>22. Saudade (Gnattali)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The Guitar Artistry of Laurindo Almeida. Califórnia: Capitol Records, 1997. Guitar Master, 1 CD n° GMR-104-97.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Flamenco Andaluz (Não Consta)<br>2. Malagueña (Ernesto Lecuona)<br>3. Ecos de Ricio (Não Consta)<br>4. España Cani (Não Consta)<br>5. Fiesta Friangra (Não Consta)<br>6. Guajira Flamenca (Não Consta)<br>7. Gallito (Não Consta)<br>8. Serenata Española (Laurindo Almeida)<br>9. Recuerdos de Huelva (Não Consta)<br>10. Noches Malagueñas (Laurindo Almeida)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. Flamenco Fire. USA: Pickwick Records, 1998. 1 CD n° 11942.[3]</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>

Coletânea</td>
<td>1. Dingue Le Bangue (J. D. San – Macdony)<br>2. Liza (I. Gershwin/G. Gershwin/ G. Kahn)<br>3. Carioca (Ernesto Nazareth)<br>4. Te Amo (Laurindo Almeida)<br>5. Chopin a la Breve (Frederic Chopin)<br>6. Jalousie (J.Gade/V. Bloom)<br>7. You and I (Você e Eu) (Carlos Lyra/ Vinícius de Moraes)<br>8. Danza Five (Granados)<br>9. Invocation To Shango (Radamés Gnattali)<br>10. Slaughter On Tenth Avenue (R. Rodgers)<br>11. Unaccustomed Bach (Ernesto Nazareth)<br>12. Escadoo (Laurindo Almeida)<br>13. Adiós (E. Woods/E. Madriguera)<br>14. First Con for Guitar And Orchestra (Moderato)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The Concord Jazz Heritage Series. USA: Concord Jazz Records, 1998. 1 CD n° 4823-2.</td>
</tr>
</table>

3 No encarte do CD consta que se trata de uma reedição de 1957, porém, o LP da edição original não foi encontrado.

<table>
<tr><td>

Faixas 1 a 6 – Reedição do LP Laurindo Almeida Trio, de 1978 (DR-1024)</td>
<td>1. Samba Medley (Laurindo Almeida)<br>2. O Barquinho (Menescal/Bôscoli)<br>3. The Busy Bee (Laurindo Almeida)<br>4. Canto do Ossanha (Laurindo Almeida)<br>5. Samba Triste (Laurindo Almeida)<br>6. Scadoo (Laurindo Almeida)<br>7. Garota de Ipanema (De Moraes/Jobim/Gimbel) - Powell<br>8. Berimbau (De Moraes/Powell/Gilberto)<br>9. Eurídice (De Moraes) – Powell<br>10. Deve ser Amor (De Moraes/Powell)<br>11. Choro para Metronome (Powell)<br>12. Berceuse a Jussara (Powell)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; POWELL, Baden. Brasil Guitar Magic! USA: Fine Tune Records, 2000. 1 CD n° 2244-2.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>

Reedição do LP: Bach Ground Blues & Green, de 1971 (CCR-80102)</td>
<td>1. Brazilian Greens (R. Brown)<br>2. Lemonade (Sy Lefco)<br>3. Pega Joso (Laurindo Almeida)<br>4. Make the Man Love Me (Schwaltz/Fields)<br>5. Just a Bossa Nova. Not A Symphony (R. Brown)<br>6. Conversa Mole (Almeida/Brown)<br>7. Prelúdio II (Bach/Almeida)<br>8. Prelúdio I (Bach/Almeida)<br>9. Fughetta IV (Bach/Almeida)<br>10. Fughetta II (Bach/Almeida)<br>11. Mo Greens (R.Brown)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; BROWN, Ray. Jazz from A to B. USA: Unique Jazz Records, 2001. 1 CD n° UNQ-1049.</td></tr>
</table>

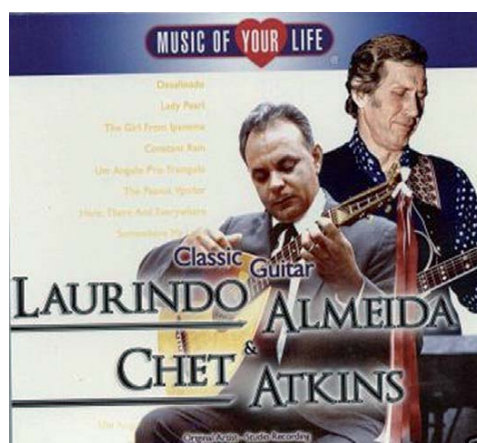
<table>
<tr>
<td>

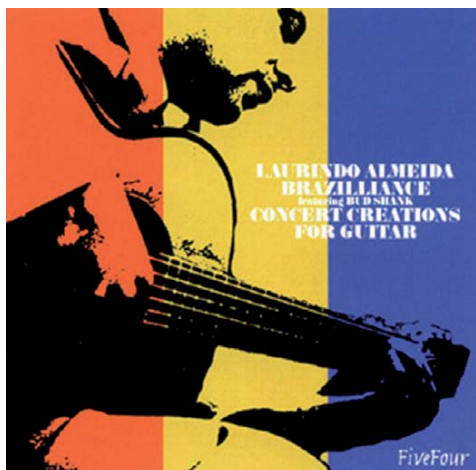
Reedição do LP: Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank, de 1953 (PJ-7 e PJ-13)</td>
<td>1. Speak Low (Kurt Weill/Ogden Nash)<br>2. Atabaque (Gnattali)<br>3. Acércate Más (Osvaldo Farrés)<br>4. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)<br>5. Terra Seca (Ary Barroso)<br>6. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida)<br>6. Inquietação (Ary Barroso)<br>7. Tocata (Gnattali)<br>8. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)<br>9. Noctambulism (Harry Babasin)<br>10. Nonó (Ricardo Peixoto)<br>11. Hazardous (Richard P. Hazard)<br>12. Blue Baião (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira)<br>13. Stairway to the Stars (Malneck/ Parish/Signorelli)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo.; SHANK, Bud. Speak Low. USA: Past Perfect Records, 2002. 1 CD n° 706.</td>
</tr>
</table>

<table>
<tr>
<td>
Reedição dos LPs: Watch What Happens, de 1978 (CJ-63) e Live At Montreux, de 1979 (CJ-100)
</td>
<td>
1. Watch What Happens (Michel Legrand)<br>
2. Summertime (George Gershwin)<br>
3. Mona Lisa (Jay Livingston/Ray Evans)<br>
4. Williwaw (Laurindo Almeida/Bud Shank)<br>
5. Land of Make Believe (Chuck Mangione)<br>
6. Nuages (Django Reinhardt)<br>
7. Misty (Errol Garner/Johnny Burke)<br>
8. I Love You (Cole Porter)<br>
9. Hammertunes (Jeff Hamilton)<br>
10. Just in Time (Betty Comden/ Adolph Green/Jule Styne)<br>
11. Return of Captain Gallo (Laurindo Almeida)<br>
12. Duke's Melange:<br>
• I Let a Song Go out of My Heart (H. Carney/Ellington/Irving Mills)<br>
• Caravan (Irving Mills/Duke Ellington/Juan Tizol)<br>
• Take the 'A' Train (Duke Ellington)<br>
• Rockin' in Rhythm (Duke Ellington)
</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">ALMEIDA, Laurindo. The L.A. Four: Two By Four. Califórnia: Concord Jazz Records, 2003. 1 CD duplo n° 2176.</td>
</tr>
</table>

Reedição dos LPs: Brazilian Soul, de 1981 (4150) e Latin Odyssey, de 1983 (4211)

1. Carioca (Ernesto Nazareth)
2. Naquele Tempo (Pixinguinha)
3. Cochichando (Pixinguinha)
4. Luperce (Luperce Miranda)
5. Famoso (Ernesto Nazareth)
6. Choro II (João Pernambuco)
7. Brazilian Soul (Radamés Gnattali)
8. Stone Flower (Tom Jobim)
9. For Jeff (Charlie Byrd)
10. Evita: Don't Cry For Me Argentina (T. Rice/A. L. Weber)
11. Cats: Memory (T. Nunn/A. L. Weber/T. S. Eliot)
12. Zum and Resurrección del Angel (Astor Piazzola)
13. The Child (Antônio Lauro)
14. Gitanerías (Ernesto Lecuona)
15. Adiós (E. Woods/E. Madriguera)
16. El Gavilán (A. Romero)
17. Little Star (Manuel Ponce)
18. Turbilhão de Beijos (Ernesto Nazareth)
19. Intermezzo Melancólico (Manuel Ponce)

ALMEIDA, Laurindo.; BYRD, Charlie. **Brazil & Beyond**. Califórnia: Concord Jazz Records, 2003. 1 CD duplo n° 2173.

1. Desafinado (Newton Mendonça/Tom Jobim)
2. Lady Pearl (Almeida)
3. The Girl from Ipanema (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)
4. Constant Rain (L. Almeida)
5. Um Ângulo p'ro Triângulo (L. Almeida)
6. The Peanut Vendor (C. Atkins)
7. Here, There and Everywhere (C. Atkins)
8. Somewhere my Love (C. Atkins)
9. Midnight (C. Atkins)
10. South (C. Atkins)
11. Cuando (L. Almeida)
12. Wave (Tom Jobim)

ALMEIDA, Laurindo.; ATKINS, Chet. **Classic Guitar**. USA: Original Artist-Studios Records, 2004. Music of your Life, 1 CD n° 0797.

Reedição dos LPs: Concert Creations for Guitar, de 1949 (EBF-139) e Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank, de 1953 (PJ-7 e PJ-13)

1. Speak Low (Kurt Weill/Ogden Nash)
2. Atabaque (Gnattali)
3. Acércate Más (Osvaldo Farrés)
4. Amor Flamenco (Laurindo Almeida)
5. Terra Seca (Ary Barroso)
6. Baa-Too-Kee (Laurindo Almeida)
6. Inquietação (Ary Barroso)
7. Tocata (Gnattali)
8. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
9. Noctambulism (Harry Babasin)
10. Nonó (Ricardo Peixoto)
11. Hazardous (Richard P. Hazard)
12. Blue Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
13. Stairway to the Stars (Malneck/Parish/Signorelli)
14. Insomnia (Laurindo Almeida)
15. Eili-Eili (Tradicional)
16. Brazilliance (Laurindo Almeida)
17. Tea For Two (Vicent Youmans/Irving Caesar)
18. Bourree (Bach)
19. Mystified (Laurindo Almeida)
20. Malagueña (Ernesto Lecuona)
21. Dream/Sueños (Laurindo Almeida)

ALMEIDA, Laurindo. **Brazilliance: Laurindo Almeida Featuring Bud Shank and Concert Creations for Guitar**. USA: FiveFour Records, 2006. 1 CD n° 3110.

Documentário exibido em três episódios, em julho de 1999, no canal a cabo GNT/Globosat.

DOURADO, L. **Laurindo Almeida "Muito Prazer"**. Produção e Direção Artística: Leonardo Dourado. Rio de Janeiro: Telenews, 1999. 3 fitas VHS (2:28 min).

<table>
<tr>
<td>
</td>
<td>1. Mozart in Samba Motion (Laurindo Almeida)<br>2. Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)<br>3. Discantus (Laurindo Almeida)<br>4. Cochichando (Pixinguinha)<br>5. Inquietação (Ary Barroso)<br>6. Nuage (Django Reinhardt)<br>7. Suite Aquarelle/Quarter Harbor Freeway (Laurindo Almeida)<br>8. Old Guitarron (Laurindo Almeida/ Johny Mercer)<br>9. Corcovado (Tom Jobim)<br>10. Insensatez (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)</td>
</tr>
<tr>
<td colspan="2">TAVARES, C. Laurindo Almeida: Tribute to a Master. Produção Artística: Debby Forman & Carlos Tavares. Brasil: Mablan Entertainment, 2005. 1 DVD (60 min).</td>
</tr>
</table>

## Premiações

Criado em 1958 pela The National Academy of Recording Arts and Sciences, o Grammy Awards é considerado o Oscar da música americana. Durante sua carreira nos Estados Unidos, Laurindo

Almeida recebeu 16 indicações a esse prêmio. Dessas, foi agraciado cinco vezes:

1. Em 1960, pela melhor performance instrumental de música clássica, solista e duo, para o álbum *The spanish guitar of Laurindo Almeida*.
2. Em 1960, pela melhor performance instrumental clássica, vocal e instrumental de música de câmara, para o álbum *Conversations with the guitar*.
3. Em 1961, pela melhor composição contemporânea de música clássica, com a peça *Discantus,* juntamente com *Movements for piano and orchestra*, de Igor Stravinsky.
4. Em 1961, pela melhor performance instrumental de música clássica, solista e para orquestra, com o álbum *Reverie for spanish guitars*.
5. Em 1964, pela melhor performance instrumental de *jazz*, para o álbum *Guitar from Ipanema*.

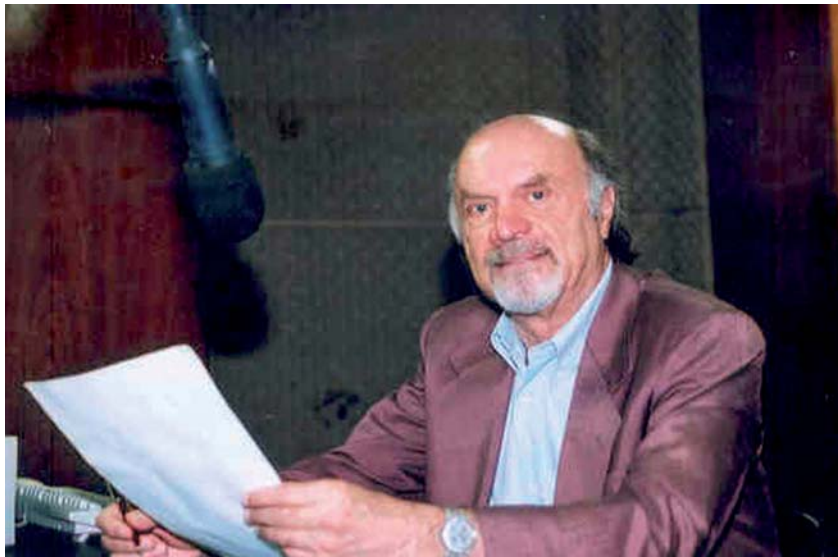
## Outros prêmios

- Um Oscar pela animação do filme *The magic pear tree*, em 1970.
- Em 1977, o Certificado de Apreciação do American String Teachers Association, por uma vida dedicada ao violão nos Estados Unidos.
- Em 1983, o Certificado de Honra por Realização Vahdah Olcott-Bickford, prêmio comemorativo apresentado pela Sociedade de Violão Americana por sua carreira ilustre como artista, compositor e divulgador da música das americas, promovendo uma apreciação universal do violão tanto para música popular contemporânea quanto para a música clássica.
- Em 1992, em Londres, o Latin American & Caribean Cultural Society concedeu-lhe o Certificate of Honor from the Achievement, em reconhecimento ao seu grande talento como compositor e artista.

- Em 1994, o prêmio Distinto para Contribuições à Universidade, concedido pelo Presidente da California State University, Northridge – Blenda Wilson.
- Em 1995, o título de Comendador da Ordem do Rio Branco, concedido pelo governo brasileiro.

# Anexo II

## Entrevistas

### Entrevista concedida pelo maestro Júlio Medaglia, realizada na Rádio Cultura, em 30 de outubro de 2006.

- Transcrição

**P: Eu gostaria de começar a entrevista lendo um comentário do senhor, contido no documentário Laurindo Almeida "Muito Prazer".**

**R:** Laurindo Almeida é mais do que um violonista eclético, ele é o violonista mais completo de sua geração, provavelmente do mundo inteiro. Ele possuía toda técnica dos violonistas clássicos, além de ser um grande violonista de música popular brasileira. O seu violão reproduzia todos os valores rítmicos, todos os maneirismos de uma música popular brasileira rica ao mesmo tempo sendo um grande violonista de *jazz*.

**P: De fato, o nome de Laurindo está vinculado à história do *jazz*. Tanto Leornard Feather, em sua *Enciclopédia do Jazz*, quanto Joaquim E. Berendt, em seu livro *O jazz do rag ao rock*, incluem-no como um músico importante para história do *jazz*. O senhor acha que Laurindo Almeida tem a mesma importância para a história da música brasileira quanto parece ter para o *jazz*?**

**R:** Bem, o Laurindo Almeida teve toda essa importância internacional via *jazz*. Mas ele trazia na sua música, e naquilo que ele expôs ao mundo – por meio de seus discos, por meio do Stan Kenton (banda na qual ele foi o grande violonista), por meio também dos seus arranjos e da sua atuação como compositor em Hollywood –, toda aquela variedade que a música popular brasileira desenvolveu na primeira metade do século XX, trazendo os ritmos mais variados de origem africana, com os melodismos portugueses, que eram muito sentimentais e que deixaram todos os americanos e europeus encantados. Ele tinha também a grande técnica de instrumentistas de alto nível, então, quando pegava um motivo rítmico qualquer – coisa que no Brasil se desenvolveu bastante por causa da cultura afro –, quando colocava aquilo dentro de uma estrutura violonística, a coisa ganhava outra dimensão. Ele representava, no fundo, uma coisa que já existia no Brasil, só que deu uma dimensão internacional. Ele universalizou toda aquela matéria-prima afrobrasileira e europeia, que formou o que a gente chama de música popular brasileira da primeira metade do século XX.

**P: No Brasil, não existe qualquer trabalho escrito sobre a vida e obra de Laurindo Almeida (somente um documentá-**

**rio). A que fatores você atribui esta lacuna na historiografia na música popular brasileira?**

**R:** É porque ele viveu todo auge de sua carreira fora do Brasil. Viveu nos Estados Unidos, onde ele tocou com os melhores músicos. Isto significa: os melhores músicos do mundo. Aquele pessoal da *West-Coast* norte-americana tinha todas as características da raiz do *jazz* tradicional, mas tinha também toda sofisticação técnica de músicos que estudaram em academias, músicos que vinham de uma formação técnica maior. E lá que ele foi se encontrar, se organizar, e aí passou a ser um músico do mundo. A partir de lá que ele passou suas informações musicais para o mundo inteiro. Mesmo quando ele usava componentes rítmicos brasileiros e latino-americanos, a coisa ganhava uma dimensão internacional. Por isso ele ficou lá e passou a ser mais conhecido como músico de *jazz* do que como músico brasileiro. Mas ele era tão bom quanto qualquer músico brasileiro de seu tempo.

**P: Em um almoço com Ricardo Cravo Albim (o idealizador do *Dicionário de música popular brasileira*) Tom Jobim comentou:**

> O Brasil não gosta mesmo de quem faz sucesso lá fora. O Laurindo é respeitadíssimo pela nata da música americana, e aqui, caiu no esquecimento. Eu mostrei há pouco o *Guitar from Ipanema,* LP gravado em Nova York que lhe valeu o Grammy em 1964, a um jovem músico que me perguntou que Laurindo era esse...

**O Laurindo faz parte de um seleto grupo de músicos que transcenderam as fronteiras muitas vezes polarizadas entre as músicas ditas eruditas e populares. Durante sua carreira gravou Villa-Lobos, Radamés Gnattali, diversos gêneros de música popular brasileira, *jazz* e até flamenco. O senhor acha que esse ecletismo musical pode ter dificultado o seu reconhecimento aqui no Brasil?**

**R:** Não, não! Isso não tem nenhum problema. Ele não foi reconhecido no Brasil porque sua carreira foi construída fora. Se ele ficasse aqui seria reconhecido tanto quanto. É claro que o Brasil nunca deu muita importância à música instrumental, como se dá nos Estados Unidos. Existem grandes violonistas tão bons quanto ele, como Waltel Branco, Zé Menezes, que foram também músicos de estúdio, mas no Brasil são pouco conhecidos. No meio musical todos sabem quem é Waltel Branco e Zé Menezes. Foram poucos os que se destacaram como solistas como o Dilermando Reis, que tocava violão na Rádio Nacional. O próprio Garoto era mais conhecido como compositor. O Américo Jacomino ficou conhecido no começo do século porque a música era pequena e limitada, por isso se destacou. Ou seja, foram poucos os instrumentistas que ficaram famosos. Da bossa nova em diante, aí sim! Aí começou aquela geração de música de qualidade, que trouxe uma geração de músicos populares para o conhecimento: Baden Powell, Toquinho, enfim, todo esse pessoal, músicos preciosos. Mas o Laurindo fez carreira fora, por isso ficou mais conhecido lá. Mas sempre se manteve fiel às suas raízes brasileiras. O Stan Kenton gostava muito dele porque tinha exatamente esse ecletismo que nem todos os violonistas têm. O Charlie Byrd tocando música flamenca ou bossa nova é ridículo! Ele toca e a gente vê que tem técnica, mas não tem aquele *swing* autêntico dessas músicas. Nós tocamos *jazz* melhor do que eles tocam música brasileira. A música americana do final de século XIX e início do século XX destruiu suas raízes africanas. O negro lá não podia batucar! Negro lá batucava levava porrada. Ele ficava plantando algodão e choramingando. Daí nasceu o *blues*. Mas as raízes africanas foram todas aniquiladas, como foram aniquilados os índios argentinos. Mataram os caras! Agora, aqui no Brasil o crioulo chegou a escrever música barroca como Vivaldi, mas depois ele ia se encontrar com a crioula dele lá no terreiro e sambava e batucava do mesmo jeito. O Aleijadinho provavelmente devia rebolar como rebola qualquer mulata de escola de samba. No Brasil, não houve conflito racial! Quem está criando conflito racial, hoje, são os negros,

que acham que devem ser diferentes, devem ter cotas, que o Brasil tem preconceito contra negro. Existe algum preconceito, mas não existe discriminação e nem antagonismo racial, como existe nos Estados Unidos.

**P: Certa vez, saiu uma nota em um jornal suíço que dizia: "Laurindo Almeida, o pai da Bossa Nova". Esse é um assunto que ainda gera polêmica! Por quê?**

**R:** Gera polêmica porque externamente é possível dizer que ele é o pai da bossa nova, afinal, as pessoas não conheciam os músicos brasileiros e conheciam o Laurindo Almeida que, como eu disse, representava toda essa rítmica brasileira sofisticada em nível de música de câmara. Então, quando eles ouviram a bossa nova, acharam que era ele quem tinha introduzido isso no Brasil, porém, não foi ele! Já existiam inúmeros músicos aqui que montaram esse colchão onde a bossa nova foi implantada. Ele não é o pai. Foi importante, foi um excelente instrumentista de bossa nova, conhecia toda a música de câmara brasileira por meio do violão. Então, para um ouvido estrangeiro parece que foi ele quem introduziu isso na música popular brasileira. Mas ele não é o pai, ele é um dos pais, isso sim é possível dizer! Mas tanto quanto os outros violonistas, Garoto, Dilermando Reis e como tantos outros brasileiros foram.

**P: Oscar Castro Neves, em entrevista ao documentário sobre Laurindo Almeida, afirma que a contribuição que o violonista deu à Bossa Nova está no aspecto harmônico. Talvez pelo emprego de acordes dissonantes que, segundo Castro Neves, já seriam usados por Laurindo antes do advento do novo estilo. Isso procede?**

**R:** Isso procede! Está certo. Agora: existiam outros violonistas brasileiros que também tinham conhecimento dessas harmonias modernas, porém, ficaram aqui tocando nas rádios brasileiras. Como nos Estados Unidos existiam as *big bands* e a música instrumental era separada da música vocal, os bons músicos gravam separados e

gravam como solistas. Então, é possível atribuir a ele toda essa desenvoltura harmônica, porque o *jazz* evoluiu em maior quantidade essas harmonias modernas, digamos assim. No século XX o *jazz* se desenvolveu e popularizou essas harmonias. Já a música brasileira se desenvolveu mais no aspecto melódico e vocal. A música americana é mais instrumental. Assim, ela desenvolveu mais o aspecto harmônico. E como os jazzistas assimilaram estas harmonias que vieram do impressionismo – mesmo porque estiveram lá nos Estados Unidos, Darius Milhaud e vários compositores; Nadia Boulanger, compositores que vieram de uma herança francesa, de uma harmonia mais diluída –, lá se desenvolveram. O Laurindo Almeida assimilou isso, ele morava nos Estados Unidos e aplicou à música brasileira. De fato, ele fez essa amálgama e, certamente, a harmonia dele foi sempre a mais ampla de todas, porque ele trabalhava com essas harmonias na música popular norte-americana, no *jazz* desenvolvido da *west coast*.

**P: Quando o Laurindo chegou aos Estados Unidos, também tocou com um saxofonista chamado Bud Shank. Juntos lançaram uma série de três discos chamados *Brazilliance*. Nesses discos, existem músicas brasileiras tocadas com procedimentos jazzísticos, ou seja, em meio aos temas abrem-se *chorus* de improvisação. Os discos datam de 1953. O senhor conhece algum registro anterior que já tenha essa fusão de temas brasileiros tocados para improvisação?**

**R:** Todos os pianistas brasileiros que tinham uma técnica mais desenvolvida e tocavam música popular brasileira tocavam *jazz*. Jacks Klein tocava *jazz*, o Geraldo Parente lá no norte, vários músicos brasileiros, Luiz Eça – que inclusive foi meu aluno. Todos sabiam improvisar e conheciam a improvisação jazzística. O *jazz* do século XX, o *jazz* a partir de New Orleans, foi a música que mais desenvolveu a improvisação. Antes disso não! O *ragtime* não tinha improvisação. Aqueles ritmos de New Orleans, os ritmos de Chicago, eram músicas europeias de salão atrasadas. Era pobre! Como no Brasil o

chorinho do início do século. Era muito batidinho. A partir dos anos vinte, quando o *jazz* começou a ser improvisado, desenvolveu-se esse hábito, essa capacidade dos músicos populares de improvisar. Coisa que os eruditos faziam, e que, no século XX, desaprenderam. Os jazzistas foram os grandes improvisadores do século XX, então você vai encontrar bons pianistas ou instrumentistas brasileiros que sabiam improvisar, que aprenderam a improvisar com o *jazz*, e introduziram isso na música brasileira. O próprio Hamilton Godoy, Luizinho Eça, quando vão improvisar fica mais jazzista, embora sempre tenha uma raiz brasileira em tudo o que façam.

**P: Com relação à mesma pergunta, talvez eu tenha esquecido de dizer que o registro desses discos é dos Estados Unidos. No Brasil, como a influência do *jazz* é muito anterior, é sabido que os músicos aqui improvisam jazzisticamente sobre ritmos brasileiros. Porém, eu quis dizer nos Estados Unidos. O senhor tem algum conhecimento disso antes de 1953?**

**R:** Existiram músicos que passaram por lá e fizeram coisas. O próprio Vadico, que trabalhou com Noel Rosa, morou nos Estados Unidos e tocava música brasileira com informação jazzística. Mas muita coisa não deve ter sido gravada. Eu pelo menos não conheço nada. Pode ser que exista, e acredito que exista. Aquele país é sério, eles gravam as coisas e não jogam fora. Não é como aqui, que jogam fora tudo. Lá, certamente deve ter alguma coisa, porque eles sempre tiveram fascínio. Quando eles começaram a descobrir o ritmo outra vez, o *jazz* deixou de ser uma música de salão europeia para ser uma música norte-americana. Ou seja: o negro, por meio da pronúncia, quando tocava aquelas polcas [neste momento começou a cantarolar] quando começou a tocar aquelas músicas de salão europeias, começou a pronunciar aquilo de forma diferente. Transformou aquilo numa nova realidade que se chamou *jazz*. Aí, eles se encantaram com os ritmos sul-americanos, não só brasileiros, inclusive, os cubanos e os do México, porque nesses países as influências africanas permaneceram, não foram destruídas como nos

Estados Unidos. Então, eles ficavam fascinados. Quando eles viam os músicos brasileiros que iam para lá, o Bando da Lua, com violão acompanhando Carmem Miranda, eles ficavam enlouquecidos de ver essa rítmica brasileira, sobretudo no violão, que seria o violão de mão direita, que faz o ritmo. Egberto Gismonti, Baden Powell, que fazem aquilo tudo muito bem. O Garoto fez também, toda essa turma aí. E também o cavaquinho, que nos Estados Unidos corresponde ao banjo. Aquilo é um mero instrumento de percussão – de repente o pessoal pega e transforma aquilo em instrumento de música. Músicas como *Brasileirinho* e *Delicado* que durante a guerra foram popularizadas pela política da boa vizinhança deixavam os músicos americanos enlouquecidos. Então copiavam a gente, faziam à moda deles. Eu era criança e recebia gravações americanas, nas quais eles copiavam ritmos brasileiros, sobretudo dos instrumentos de cordas. Soava engraçado, mas eles sempre foram fascinados por essa matéria-prima rítmica brasileira de base africana, que aqui se desenvolveu ainda mais. Embora tenha se preservado, ela ganhou novas dimensões com as misturas de raças, com a mistura de ritmos diferentes, de outras regiões do país.

**P: O senhor tem conhecimento de como Laurindo conheceu Carmem Miranda?**

**R:** Eu não sei, eu já soube disso, mas agora não me lembro.

**P: O Radamés Gnattali compôs e dedicou músicas para o Laurindo. O senhor tem conhecimento disso?**

**R:** É, o Radamés compôs um concerto para ele. Escreveu para violão e piano. Esse concerto eu quis editar na Alemanha, mas teve um problema. Não chegou a ser editado, se eu não me engano. Mas um menino outro dia quis tocá-lo e eu orquestrei para cordas, flauta, clarinete e fagote. Um instrumento de cada sopro. Eu fiz aqui na televisão, na Cultura, e agora vou fazer o terceiro movimento no próximo sábado. Eu fiz baseado no que o Radamés escreveu, que é uma linguagem muito desenvolvida. O Radamés, quando escrevia

para instrumento solista, pra sala de concerto, virava realmente um compositor de sala de concerto. A vida dele começou como músico erudito, ele primeiro foi um grande pianista, um grande violinista, depois um grande violonista, tocou cavaquinho tão bem quanto os outros instrumentos. Não é que ele tocava um pouco de violão, ele tocava muito bem. Uma vez, na casa dele, eu disse: como é Radamés, você também mandou brasa no violão? Como dizendo: "foi meio daquele jeito". Ele disse: "daquele jeito não!" E pegou o violão e estraçalhou na minha frente. Fiquei até envergonhado. Ele escreveu esse concerto que, se eu não me engano, é o número dois, que ele gravou nos Estados Unidos, mas foi só para piano. Agora: eu orquestrei com muito prazer, eu era muito amigo do Radamés, e o reconheço como um grande músico brasileiro, importantíssimo. Esse também sabia tudo! Entendia uma linguagem de origem popular e sabia escrever como um compositor erudito. Coisa que não aconteceu nos Estados Unidos. Uma coisa era música popular, outra coisa era música erudita. O Leornard Bernstein nunca conversou com os músicos de *jazz*. O único que fez isso foi o Gutter Shirley. Aran Cosplay escrevia música sobre o folclore americano, mas nunca conversou com um músico de *jazz* para escreverem juntos alguma coisa. Como aqui nós fizemos na Tropicália. Sempre foi separado. Você acha que os compositores ingleses sentaram com os Beatles e fizeram alguma coisa juntos? Nem pensar!

**P: O senhor tem alguma informação sobre a relação de Laurindo com Villa-Lobos?**

**R:** Não, não sei não.

**Considerações finais:**

**Do entrevistador:** Eu gostaria de agradecer pela atenção, e dizer que foi um prazer falar com o senhor.

**Do entrevistado:** Pra mim foi um prazer, se precisar é só falar de novo com a gente.

## Entrevista concedida pelo museólogo e historiador Paulo de Castro Laragnoit, realizada em Miracatu, em 25 de julho de 2006.

- Transcrição

**P: Senhor Paulo, poderia me contar como e quando começou a se interessar pela história de Laurindo Almeida?**

**R:** Olha, eu comecei a me interessar pelo Laurindo já no apagar das luzes dele e de seu irmão Edgar, quando num artigo de jornal de *O Estado de S. Paulo* perguntaram ao Laurindo onde ele havia nascido, e ele respondeu que tinha nascido numa cidadezinha chamada Prainha, tão pequenininha que nem no mapa existe. Aí aquilo ficou na minha cabeça e pensei: ele vai precisar saber onde nasceu então! Naquela altura eu já tinha escrito o meu primeiro livro, então, enviei para ele. Foi difícil achar o endereço, mas por meio de uma repórter do Rio de Janeiro, que foi muito legal, consegui o endereço e escrevi para os Estados Unidos mandando o livro. Mandei o livro e ele mandou os recortes que falavam de sua família para o irmão dele, que também era escritor aqui no Brasil. E aí ele escreveu uma carta [...] O Laurindo saiu daqui com três anos e não levou nada de Miracatu, mas o irmão Edgar saiu com dez, doze anos de idade. Ele gostava daqui, lembrava do povo, queria bem a cidade. Hoje se chama Miracatu, mas naquela época se chamava Prainha. Aí, ele me escreveu cartas contando um mundo de coisas sobre o Laurindo. Fui colhendo o material e vi que podia escrever alguma coisa, porque

ninguém sabia nada. No meu primeiro livro, eu custei a conseguir alguns dados biográficos sobre Laurindo. Ninguém sabia nada aqui no Brasil, não tinha divulgação nenhuma. Então saiu um pedacinho [se referindo aos dados biográficos de Laurindo em seu primeiro livro], aí o pessoal me ligava e perguntava: quem é esse Laurindo de Almeida? Ele nasceu aqui mesmo em Miracatu? E o pessoal não acreditava que uma pessoa tão importante tinha nascido em Miracatu. Miracatu também cresceu, ficou uma cidadezinha maior [...]. Eu já estou no final do livro, já consegui bastante material, da vida toda, nos Estados Unidos, do trabalho dele. Quando ele faleceu, o irmão dele, o Edgar, me telefonou e [...] até falei: hoje de noite eu vou ligar a TV porque deve sair alguma coisa, como sai sempre com pessoas importantes, sai a vida da pessoa, mas não deu nada. Depois no *Guardian* de Londres, um jornal importante de Londres, um repórter escreveu sobre o falecimento dele, e comentou que aqui no Brasil tinha passado despercebido. Uma pessoa tão importante... Eu pensei: isso não pode ficar assim! Agora, no ano passado houve aqui o simpósio Laurindo de Almeida. Vieram quatro violonistas de renome de São Paulo, foi um evento muito bonito. Quer dizer, já começa a aparecer, né? Já estamos trabalhando este ano pra ver se conseguimos fazer a mesma coisa, um festival Laurindo de Almeida em Miracatu. Aí vai dar nome à cidade, e vai também divulgar o trabalho dele, que é um trabalho maravilhoso, muito bom, e [...] é isso, foi assim que eu me encantei com Laurindo de Almeida (Risos).

**P: Como é a história de que suas famílias são próximas. O senhor veio a descobrir isso posteriormente?**

**R:** Isso quem me contou por carta foi o Edgar. Na família do Laurindo eram quatorze irmãos, mas só seis ou sete sobreviveram [dúvida]. O pai dele foi o primeiro chefe de estação de Prainha e meu tio, Antonio Laragnoit, era o subprefeito. Naquele tempo a cidade era muito pequenininha, a vila, né... Então ele morava na estação [referindo-se a Benjamim de Almeida, pai de Laurindo Almeida] e só existiam duas casas: a do prefeito e a da família do Laurindo. Então

eles fizeram uma grande amizade, eles se queriam bem, como disse o Edgar: "pareciam dois irmãos". Então foi assim que eu comecei a me interessar. Depois ele me contou sobre a família, porque o Laurindo tocava violão, o pai tocava violão, a mãe dedilhava o piano, Mozart e Chopin no piano. Os outros irmãos todos eram músicos, era uma família de músicos.

**P: Como se chamavam os pais de Laurindo Almeida?**

**R:** A mãe se chamava Placidina e o pai Benjamim de Almeida.

**P: O senhor se lembra de onde vieram, como chegaram aqui?**

**R:** Quando ele veio pra cá, ele já era chefe de uma estação, não sei se aqui da praia. Ele veio transferido. A família era de Cananeia, família tradicional de Cananeia. O tio de Laurindo escreveu muitos livros da história do litoral, *Memórias de Cananeia*, *História das Navegações*. Ele também era de uma entidade importante de São Paulo, que eu não me lembro bem agora [...] Então, era uma família culta e tradicional de Cananeia. Não era gente rica, mas era culta.

**P: Quando vieram já eram casados?**

**R:** Já, ele veio com a mulher. Ele veio pra cá em 1914, foi embora em 1920, levou Laurindo pequenininho nos braços. O Laurindo nasceu em 1917.

**P: Saindo daqui foram pra onde?**

**R:** Santos. De Santos foram para São Paulo, Laurindo já conheceu muitos músicos, foi trabalhar em rádio também. Depois foi pro Rio de Janeiro trabalhar no Cassino da Urca. Lá ele tava muito feliz da vida aí, o Marechal Dutra proibiu o jogo e a renda dele desabou. Aí ele pensou em ir para os Estados Unidos. Como eu digo no meu livro, quem empurrou o Laurindo para os Estados Unidos foi o presidente Dutra, e uma música dele que já fazia sucesso lá nos Estados Unidos, pela qual recebeu direitos autorais.

**P: Esta música à qual o senhor se refere, aqui no Brasil chamava-se *Aldeia da roupa branca*, gravada por um grupo chamado Os Pinguins. Lá nos Estados Unidos, chamava-se *Johnny Peddler*, e teve um problema de direitos autorais como o senhor relata. Teria mais informações sobre isso?**

**R:** Eu sei que ele recebeu direitos autorais, mas não sei mais nada sobre isso. Não sei se foi espontaneamente, ou se foi pela justiça. Mas sei que ela fazia sucesso. Aí ele deu sorte, quando foi para Los Angeles, já entrou para a orquestra famosa de Stan Kenton, e aí abriram-se as portas da felicidade [Risos]. Trabalhou em muitos filmes, até no *Os dez mandamentos!*

**P: O Laurindo tinha muitos irmãos?**

**R:** Eram quatorze irmãos, mas só seis [dúvida] sobreviveram.

**P: O senhor se lembra do nome de todos eles?**

**R:** Não, só de alguns: o Romeu, o Edgar. Lembro do Romeu e do Edgar. O Romeu morreu mocinho também, com dezoito anos parece. Tocava também nas procissões, nas bandas, né?

**P: O senhor poderia falar mais sobre o irmão mais velho, o Edgar?**

**R:** Edgar era um irmão dele que escreveu um livro de histórias de contos, fabricado no Rio de Janeiro, em cooperativa. Ele fala muito sobre Prainha. Ele me mandou esse livro e eu transcrevi muita coisa do livro.

**P: O senhor conheceu Geraldo de Almeida?**

**R:** Geraldo? Não, não conheci.

**P: Poderia me contar um pouco sobre o processo de escrita do seu livro, suas fontes de pesquisa, em que andamento está e quando vai ser publicado?**

**R:** Bom, eu achei que deveria escrever alguma coisa porque não tem nada escrito. E tudo que não se escreve, se perde. Já que temos museu, temos tudo. As fontes de pesquisa são jornais, revistas, noticiários e as cartas de Edgar, cartas de Laurindo, e tudo isso. Recortes de jornais de Los Angeles que o Edgar me contou, recortes do *Guardian* de Londres. Tenho um bom material. Preciso fazer um levantamento para ver o que é interessante, o que não é. Se não, não vai dar um livro, vai dar uma enciclopédia. Outra história também é a da Bossa Nova. Muitos críticos importantes dos Estados Unidos falam que ele principiou a Bossa Nova, mas quando ela estourou no Carnegie Hall de Nova York, ele não foi convidado, ficou de escanteio. Inclusive, na enciclopédia mesmo, ele não aparece. Quando ele faleceu, esse repórter mesmo disse "Laurindo Almeida, o chefe da Bossa Nova." [referindo-se à nota do *The Guardian*, jornal de Londres]. Nesse documentário mesmo diz que não se chamava Bossa Nova, mas era Bossa Nova. Agora, tem muita gente no Brasil que não concorda de jeito nenhum! Se falar que o Laurindo Almeida foi precursor da Bossa Nova, no outro dia sai um artigo de jornal enorme dizendo que não. [Risos]

**P: E o senhor, o que acha?**

**R:** Olha, eu não sou crítico musical, não posso dizer nada. Eu gosto muito de música, tenho bom ouvido, tenho boa voz, mas não entendo nada. Então, sou leigo, não posso dizer nada. Tem que ser uma pessoa que tenha gabarito pra poder, né?!

**P: Aqui na cidade existe algum acervo de discos e partituras do Laurindo Almeida que possa ser consultado?**

**R:** Não, não existe. Por sinal tem um caso interessante: certa vez fui a São Paulo e, numa casa de discos, eu pedi um LP do Laurindo de Almeida. Aí o cidadão que me atendeu começou a rir e disse: "Olha, infelizmente nós não temos, mas o senhor vai encontrar nos Estados Unidos, em Londres e no Japão" [Risos]. Ou seja, tem que fazer uma viagem longa para encontrar algum disco do Laurindo de Almeida.

**Considerações finais:**

**Entrevistador:** Eu fico muito feliz, e muito agradecido pela entrevista concedida pelo senhor, foi um grande prazer, muito obrigado.

**Entrevistado:** Eu também, muito obrigado.

## Entrevista concedida pelo violonista e colecionador Ronoel Simões, realizada em sua residência no bairro do Bixiga, em 29 de junho de 2006.

- Transcrição

**P: Primeiramente, eu gostaria de obter algumas informações a respeito de sua vida. Quando e como começou o seu acervo? Qual o primeiro disco ou partitura?**

**R:** Bom, eu comecei a estudar violão em 1941, em São Paulo mesmo. E nessa mesma época eu comecei a comprar alguns discos de violão, né?! Não era colecionar, era comprar alguns discos, tudo que caía na minha mão eu ia guardando. Já em 1941 mesmo, eu comprei alguns discos. Naquele tempo eram de 78 rotações e eu

me lembro que comprei uma vitrolinha daquelas pequenininhas pra tocar e comprei cinco discos de violão. Um era *Abismo de rosas* pelo Canhoto, o outro era *Mozart bicalho, Gotas de lágrimas,* e o outro era Dilermando Reis, *Noite de Lua* e *Maguada*. Os outros dois eu não me lembro o que eram. E foi aos poucos, cada mês eu comprava alguns discos, dois ou três discos por mês. Não era colecionador, não era colecionando, era comprando pra ouvir. O que ia caindo na minha mão, naturalmente, eu fui guardando sempre, né?! Eu tenho o hábito de que tudo que eu compro, eu não vendo, não! Eu fico com ele pra mim sempre, eu ia guardando esses discos desde 1941.

**P: O senhor já morava em São Paulo?**

**R:** Morava aqui em São Paulo, sim. Eu não nasci em São Paulo, nasci em Araraquara, uma cidade aqui perto, uma boa cidade. Eu vim pra São Paulo morar em 1938, eu moro aqui desde 1938.

**P: Fale mais sobre Araraquara?**

**R:** O meu pai tinha um empório, um pequeno empório. Era num bairro muito próximo da estação, da estrada de ferro, encostado na estrada de ferro. Engraçado, eu tô meio esquecido, mas parece que se chamava Vila Xavier, num bairro perto da estação da estrada de ferro. Meu pai tinha um empório e eu ajudava no empório. Vendia pinga, cigarro, vendia coisas assim [...] nossa atividade naquele tempo era essa.

**P: O senhor vem em de uma família de músicos?**

**R:** Não, em casa ninguém era músico. Eu comecei a estudar violão em 1941, mas em casa ninguém era músico. Eu era o único que gostava de violão.

**P: Qual a data de seu nascimento?**

**R:** Nasci no dia 24 de março de 1919. Nesse dia.

**P: Por que o senhor decidiu vir para São Paulo, em 1938?**

**R:** O meu objetivo de vir pra São Paulo era para estudar violão. Eu já tinha essa intenção de estudar violão, mas eu nunca tinha tido professor, nem nunca tinha tido um violão. Mas eu tinha a intenção de conhecer aqueles violonistas e começar a estudar aqui. Mas isso só se deu em 1941, mais tarde um pouco. É... 38, 39, uns anos depois...

**P: Qual o primeiro violonista que o senhor conheceu?**

**R:** Bom, eu não me lembro. Bem eu conheci um que se chamava Julio Mazotti. Ele já faleceu. Por sinal ele era aluno do Bernardini, um professor que tinha aqui, sabe? E eu o conheci. Ele tocava pra mim e eu gostava muito de ouvir. Então me tornei interessado em estudar, então, ele me aconselhou o professor dele mesmo, o Bernardini, que era muito conhecido aqui naquele tempo [...] E era um bom professor. Estudei com ele de 1941 até 1948. Foram sete anos!

**P: O senhor conheceu o Garoto?**

**R:** Conheci o Garoto. Foi justamente o Garoto que tinha sido aluno desse professor Bernardini. O Garoto morava no Rio de Janeiro, em 1941, e costumava vir a São Paulo muito frequentemente. Tinha família aqui. Ele vinha visitar o Bernardini. O Bernardini morava naquele tempo lá no Largo do Cambuci. Lá nós nos conhecemos. Eu fui conhecendo ele lá, e ele viu que eu gostava de violão. Quando vinha pra São Paulo me telefonava. Isso quando ele ia tocar na casa dos amigos, nas mansões ali nos bairros, nas casas chiques. Ele tinha amigos bons! Sempre me convidava pra ir ouvir também. Acompanhava ele, ouvir ele, né? Foi assim que eu conheci o Garoto. Ele tinha sido aluno do Bernardini em 1937. Quatro anos antes de eu estudar com ele. Só que o Garoto estudava muito sério e tornou-se um grande violonista, muito bom. Ele tocava tudo e tocava tudo muito bem [...] tocava violão tenor, guitarra, bandolim, cavaquinho, tocava tudo, e tudo muito bem tocado. Era um bom instrumentista.

**P: O senhor conheceu também o Dilermando Reis?**

**R:** Dilermando Reis eu conheci em 1943. Foi a primeira vez que eu fui ao Rio de Janeiro. Eu morava aqui e fui passear no Rio, em 1943. E lá no Rio fiquei conhecendo muitos violonistas. Eu visitei todos que eram violonistas. Então, fiquei conhecendo o Dilermando Reis, o José Augusto de Freitas e uma porção de outros violonistas. Conheci o Pereira Filho, o Benedito Chaves e muitos outros. Fiquei conhecendo muitos violonistas lá. Inclusive, fiquei também conhecendo o Villa-Lobos. O Villa-Lobos e toda essa gente, eu conheci naquela ocasião. Tudo onde tinha violonista eu ia pesquisar. O Pixinguinha não tive o interesse de conhecer pessoalmente. Não era violonista! Ele gostava dos violonistas, tinha relações com os violonistas, mas não era violonista [...] então eu não procurei ele. E outros músicos mais também não. Mas tudo que era do violão eu procurava.

**P: O senhor se lembra de ter conhecido o Armandinho e o Canhoto?**

**R:** O Canhoto eu não conheci, ele morreu em 1928, e eu não cheguei a conhecer. Eu conheci depois a viúva, o filho e a filha dele. Aliás, ele tinha um casal de filhos e eu conheci os dois. Eu frequentava a casa da viúva e dos dois filhos. Sou amigo deles. Bom, a viúva já morreu, a filha mora no interior, mudou-se, casou-se. O Luisinho, o filho, mora aqui em São Paulo e sou amigo dele até hoje. Conheci aqui sim o Armandinho, que era muito meu amigo, que era um bom compositor para violão. Até uma composição dele, a *Valsa n° 1,* ele dedicou a mim. Está impresso, né? Impresso pela Editora Vitale, e também saiu na *Revista Violão e Mestres*. Uma revista que existia aqui em 1964. Saiu aí; essa música saiu em duas edições: na Ricordi e na revista. Uma valsa do Armandinho muito bonita. Inclusive, outros violonistas gravaram ela também. Tem gravação dela [...] Tem alguns, existem alguns LPs, naquele tempo eram LPs, hoje, está em CD, já. Então, essa *Valsa n° 1* está gravada lá nesse disco. Não por mim, mas por outros violonistas, o Vital Medeiros que toca lá, e outros mais.

**P: E o Laurindo Almeida, como o conheceu?**

**R:** O Laurindo eu conheci no Rio, em 1943. Essa primeira vez que eu fui ao Rio, eu ia procurar tudo quanto era violonista. O Laurindo, eu fui procurar por ele. Parece-me que na Rádio Mayrink Veiga, parece que ele era de lá, e eu fiquei conhecendo ele lá. Tornei-me muito amigo dele. Até a morte dele, sempre fui amigo dele. Inclusive, lá no Rio mesmo, saímos pela cidade juntos, eu saí junto com ele e fomos passear pela cidade. Eu não conhecia o Rio, então saía junto com ele. Foi nessa época. O Laurindo era muito versátil, ele conhecia muito o violão popular, o violão clássico, conhecia tudo. Era um grande músico, um grande instrumentista e muito boa pessoa. Eu era muito amigo dele, sempre fui muito amigo dele.

**P: Quando o senhor conheceu o Laurindo Almeida no Rio de Janeiro, ele já trabalhava com Villa-Lobos e Radamés Gnattali? Aqueles concertos gravados são dessa época?**

**R:** Não, aquilo foi posteriormente. Naquele tempo ele já devia ser amigo do Gnattali, do Villa-Lobos, mas eu não tenho notícia disso. Agora, eu sei que depois, mais tarde, ele tornou-se muito amigo e colaborador do Gnattali e de Villa-Lobos também. O Villa-Lobos também dedicou música a ele. O Gnattali, aqueles concertos do Gnattali para violão e orquestra, ele gravou todos, sabe?! Mas isso foi posteriormente. Em 1943, quando conheci ele, não sei se estava muito envolvido nesse negócio. Talvez foi mais tarde.

**P: Nessa época Laurindo trabalhava no Cassino da Urca?**

**R:** Trabalhava também, até quando fechou o cassino ele trabalhava lá sim. O Cassino da Urca era um cassino muito frequentado pelos músicos. Muitos músicos trabalhavam lá. Inclusive, parece que o Garoto também trabalhava lá. E outros mais. O Dilermando Reis também trabalhava lá. Ele tocava lá com o conjunto dele, e solo também, né?

**P: Quando fechou o Cassino, por volta de 1945, o que ele ficou fazendo? Como e por quais motivos partiu para os Estados Unidos? O senhor tem ideia?**

**R:** Não, não tenho ideia não. Mas ele tinha muitas possibilidades, era muito influente, ele estava muito no meio dos músicos, tinha muitos relacionamentos e pra ele não foi difícil. Mas eu não sei exatamente como foi. Mas me lembro até quando ele foi. O Garoto eu também me lembro. Me lembro pouco, porque eu não estava muito dentro do assunto. Mas do Laurindo eu me lembro melhor quando foi para lá. Eu já estava lidando com violão, sabe?

**P: Nesse período em que o Laurindo viveu nos Estados Unidos, vocês se comunicavam?**

**R:** Sim, com o Laurindo sim. Com o Laurindo, quando foi morar nos Estados Unidos, eu mantinha uma correspondência permanente com ele. Ele de lá, quando precisava de alguma informação sobre violão que eu podia ajudar, eu ajudava. Eu me lembro que ele uma vez me escreveu, isso parece que foi em 1951. Ele queria gravar lá o *Choro da saudade*, de Agustín Barrios e queria autorização. Ele me escreveu pedindo informações e eu dei as informações e ele imediatamente gravou o choro lá, o *n° 1*, e até me mandou o disco e eu tenho o disco até hoje.

**P: O senhor teria algo a dizer em relação à importância do Laurindo Almeida para Bossa Nova?**

**R:** Era muito importante. Ele era muito entendido em Bossa Nova. Entendia de clássico, romântico, popular e Bossa Nova também. Ele era muito influente nisso, gostava muito desse tipo, né? Antes de começar a Bossa Nova, ele já tocava aquelas músicas americanas que depois fundiu com a nossa música, daí passou a ser a Bossa Nova. Eles tocam lá, por exemplo, aquelas músicas americanas como elas eram, e depois com ritmo de Bossa Nova, que passa a ser meio um choro. O Laurindo tinha muita influência nisso, ele entendia muito disso.

**P: Isso anteriormente ao advento da Bossa Nova?**

**R:** Anteriormente, sim. Ele era um dos precursores da Bossa Nova. O Laurindo e o Garoto, sim. E também outros mais, o Bonfá. Inclusive, tem um que foi muito importante na Bossa Nova, mas não me lembro o nome dele. Foi aluno do Garoto, um que era muito entendido em Bossa Nova. Não era o Jobim, era outro. Não sei se era Carlos Lyra. Mas o Laurindo era muito entendido em Bossa Nova e foi um dos precursores.

**P: O senhor tem ideia da influência do Laurindo Almeida sobre os músicos americanos?**

**R:** Sim, ele lá nos Estados Unidos, assim que chegou foi procurado pelos músicos. Ficou conhecendo todo mundo. Ele foi lá para tocar na orquestra do Stan Kenton. Era um que tinha uma orquestra de *jazz* muito famosa na época. O Laurindo ficou sendo conhecido por toda aquela gente, todo mundo conhecia ele. Tinha muito prestígio naquele meio musical, sempre teve muito prestígio. Ele tocava muito bem e conhecia tudo, sabe?

**P: O senhor acha que, de certo modo, esse trânsito entre a música clássica e a música popular contribuiu para ele tivesse o prestígio que tem?**

**R:** Sim, ele tinha prestígio tanto em um estilo quanto no outro. Ele foi daqui pra lá pra tocar música brasileira, mas lá, ele já se aclimatou logo com a música americana, e tocava clássico, popular, tocava tudo e tudo bem tocado. Era um músico muito bom o Laurindo. Ele tinha muitas possibilidades em qualquer gênero de música.

**P: Em relação à vida pessoal do Laurindo, foi casado, teve filhos?**

**R:** Foi casado sim. Eu sei que ele tinha uma mulher brasileira que se suicidou. A morte dela foi por suicídio. Não sei por qual motivo, sei que ela suicidou-se. Depois, lá nos Estados Unidos, casou-se com uma canadense que eu conheci, uma cantora canadense. Ele me

falou uma vez que tinha uma filha, em 1984. Me disse que tinha uma filha de 18 anos. Eu trabalhei com o Laurindo Almeida no Rio de Janeiro, isso foi agora, já em 1984 e 1987, no Concurso Internacional de Violão. Trabalhamos lá no júri, ele estava no júri e eu também. Trabalhei um mês, eu e ele juntos nesse concurso em 1984 e 1987, quinze dias cada sabe! Ele era muito importante em todos os assuntos de violão, conhecia muito, e eu já era amigo dele muito antes, e sempre estava junto com ele.

**P: Quando veio ao Brasil, chegou a visitá-lo?**

**R:** Me visitou sim. Ele, quando esteve no Brasil, estava nesse hotel muito famoso, parece que era o Sheraton, não sei o nome. Ele com sua esposa vieram me visitar aqui em casa, sabe! Até mostrei os discos que eu tinha dele, mostrei pra ele, pra ela. Pra ver que eu tinha os discos. Tenho até hoje os discos, os LPs, os famosos LPs. Do Laurindo eu tenho até discos de 78 RPM gravados aqui. *As saudades de Matão*, e na outra face o *De papo pro ar*, aquela música do Joubert de Carvalho. Eu sempre tive os discos dele, eles todos, não falta nenhum sabe.

**P: Qual a importância de Laurindo Almeida, primeiramente em relação ao violão brasileiro, e depois à música brasileira, de forma geral?**

**R:** A contribuição dele foi muito importante! Ele era uma das figuras principais do assunto! Era muito conhecedor e tinha muito prestígio. Era importante na música brasileira e na música erudita cultivada no Brasil, tinha muita importância, conhecia tudo isso. Ele também editava música nos Estados Unidos, de modo que editava até música nossa. Até tem um choro de João dos Santos, que era um violonista do Rio de Janeiro. Eu não conheci pessoalmente, era mais do interior, morou em Campinas também, e esse João do Santos tem uma música que está editada pela editora do Laurindo nos Estados Unidos. Até hoje está lá. Não sei se ainda está hoje, mas o Laurindo editou e cultivava ela lá, tocava ela. Era um choro muito bonito, eu

conheço, sabe? O Laurindo era muito importante no assunto de música, ele era editor e distribuidor de música. Vendia música pelo mundo todo.

**P: Ele chegou a conhecer o Tom Jobim e o João Gilberto?**

**R:** Sim, conhecia todo mundo. Era muito amigo de Villa-Lobos também. O Villa-Lobos, quando esteve nos Estados Unidos mais recentemente, e o Laurindo já morava lá há muito tempo, já falava inglês muito bem, até o Laurindo foi como se fosse um secretário do Villa-Lobos nos Estados Unidos. Apresentava ele nas editoras, servia de intérprete para ele, né? Ele era uma pessoa muito importante no meio musical.

**P: O senhor se lembra do que ele morreu?**

**R:** Eu sei que ele morreu de câncer. Eu estive com ele antes de morrer, coitado. Ele estava doente, estava se queixando, mas ele morreu de câncer.

**P: Deixou filhos?**

R: Que eu sei, deixou uma filha. Essa filha dele, em 1984, estava com dezoito anos. Uma filha eu conheci. Sei que deixou, agora, filho eu não me lembro, parece que deixou também, mas não me lembro, não! A filha, eu sei que ele deixou.

**P: Ele ainda tem família em Miracatu?**

**R:** É, parece que ele tem família em Miracatu, no litoral de São Paulo. Ele tem família ali sim, mas eu nunca fui lá. Eles me convidaram para ir. A cada ano costuma ter um evento musical em homenagem ao Laurindo, lá na terra dele sabe! Miracatu. Mas me convidaram. Eu não pude ir, tinha minhas ocupações aqui e é um pouco longe também. Mas ele é lembrado todo ano. Vai até violonista aqui de São Paulo, Francisco de Araújo e Marcos Gomes, todos foram tocar lá nesse evento que tem em homenagem a Laurindo de Almeida. Lá se reúnem os outros que eram amigos dele na ocasião. Tem uma bonita festa em homenagem pra ele todo ano.

**P: O senhor se recorda a data desta festa?**

**R:** A data me parece que é mais ou menos em setembro. Agosto ou setembro de cada ano, que por sinal está perto pra chegar. É mais ou menos essa data.

**P: O Laurindo tocava outros instrumentos?**

**R:** Ele tocava, inclusive, tocava até guitarra. Ele tomou parte em muitos filmes, então num dos filmes ele toca bandolim. Ele não era bandolinista, mas ele tocava bandolim. O Garoto, por exemplo, era bandolinista mesmo, bom, tocava muito bem. O Laurindo talvez não fosse muito bom no bandolim, ele tocava mais esporadicamente, mas ele tocava bandolim também. Tem um dos filmes que ele toca bandolim. Ele me falou lá num filme. Eu não sei, parece uma coisa até exagerada, porque umas informações aí que ele tomou parte em mais de 800 filmes. É muita coisa. [Risos] É, ele tomou parte em muitos filmes, e num dos filmes ele tocou bandolim [provavelmente se referindo à trilha sonora do filme *O poderoso chefão*]. Ele não devia ser um grande bandolinista, mas tocava, se defendeu, deu pra tocar bandolim sim.

**P: Então ele tocava guitarra elétrica?**

**R:** Tocava, tocava tudo. Inclusive quase no fim da vida andou tocando violão elétrico, né? Ele tocava violão elétrico e tocava guitarra elétrica também. Era bom em todos os instrumentos, ele era muito versátil em todos os instrumentos.

**Considerações finais:**

**Do entrevistador:** Eu gostaria de agradecer a entrevista que o senhor me concedeu. Quero ressaltar que foi um grande prazer estar aqui.

**Do entrevistado:** Igualmente pra mim também, eu fiquei muito satisfeito de poder fazer essas declarações, em benefício e para enaltecer o nome do Laurindo, que era muito meu amigo e merecedor de tudo isso. Pra mim foi muito bom também, muito obrigado.

# Iconografia

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
OFICIAL DE REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
E DE INTERDIÇÕES E TUTELAS DA SEDE
COMARCA DE MIRACATU - ESTADO DE SÃO PAULO

PEDRO MARCONDES DE OLIVEIRA FILHO
Oficial Delegado Interino
SILVIA SATTI MENDES
Escrevente Autorizada

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Certifico que às fls. 198 verso, sob o nº 430, do livro nº A-8 de assentamentos de nascimentos, está registrado o de

LAURINDO,

do sexo masculino, ocorrido em residência, neste distrito de Prainha, Estado de São Paulo, no dia dois de setembro de mil novecentos e dezessete (02-09-1917) , às 21:15 horas.

O registrando é filho

de BENJAMIM DE ALMEIDA
natural de Cananéia - SP
e de PLACIDINA DE ARAUJO ALMEIDA
natural de Cananéia - SP

sendo avós

paternos LAURINDO JOSé DE ALMEIDA
e MARIA DO CARMO NOBREGA DE ALMEIDA
e maternos JOÃO GONÇALVES DE ARAUJO
e ANNA AMéLIA DA CONCEIÇÃO ARAUJO

Foi declarante o pai.

OBSERVAÇÕES: Registro feito no dia 3 de setembro de 1917.

AVERBAÇÃO: vide verso.

O referido é verdade e dou fé.
Miracatu-SP, 25 de julho de 2006
CUSTAS - AO ESCRIVÃO - R$ 13,89
AO IPESP - R$ 2,78
TOTAL - R$ 16,67

Serviço do Registro Civil das Pessoas Naturais da Sede da Comarca de Miracatu - SP
PEDRO MARCONDES DE OLIVEIRA FILHO
Delegado Interino
Rua Emílio Martins Ribeiro, 161 - Sala 05
CEP 11.850-000 - Miracatu - SP

Rua Emilio Martins Ribeiro, 161 - Sala 5 - Centro - Miracatu/SP - CEP: 11850-000 - Fone/Fax: (13) 3847-1389 - e-mail: pedroarquivo@topnew.com.br

0461G-05001-06000-0506

0461G - AA 005234

VÁLIDO EM TODO O TERRITÓRIO NACIONAL SEM EMENDAS E/OU RASURAS

Registro de Nascimento de Laurindo Almeida

AVERBAÇÃO

A MARGEM DO TERMO CONSTA A SEGUINTE AVERBAÇÃO: FAÇO A PRESENTE PARA FICAR CONSTANDO, QUE POR DECRETO COLETIVO DE 23 DE DEZEMBRO DE 1.980, PUBLICADO NO D.O. DA UNIÃO DE 24 DE DEZEMBRO DE 1.980, FOI DECLARADA A PERDA DA NACIONALIDADE BRASILEIRA DO REGISTRADO DO TERMO AO LADO, POR TER ADQUIRIDO VOLUNTARIAMENTE, A NACIONALIDADE NORTE AMERICANA, CONFORME CONSTA DO OFíCIO EXTRAIDO DO PROCESSO Nº 37.225/80, QUE TEVE SEUS TRAMITES PELO DEPARTAMENTO FEDERAL DA JUSTIÇA DO MINISTéRIO DA JUSTIÇA DA REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL HOJE RECEBIDA E ARQUIVADA. MIRACATU-SP., 04 DE JUNHO DE 1981. RUBENS TRABALLI CAMARGO. O OFICIAL. NADA MAIS.

O referido é verdade e dou fé.

Miracatu, 25 de julho de 2006

Serviço do Registro Civil das Pessoas
Naturais da Sede da Comarca de Miracatu - SP
PEDRO MARCONDES DE OLIVEIRA FILHO
Delegado Interino
Rua Emílio Martins Ribeiro, 161 - Sala 05
CEP 11.850-000 - Miracatu - SP

*Laurindo Almeida e Garoto

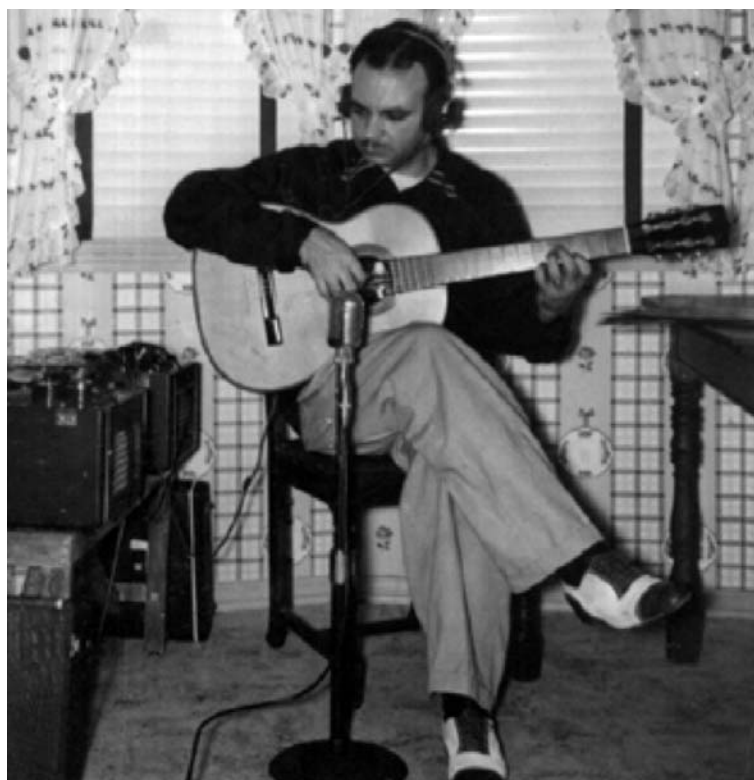
*Laurindo Almeida na Rádio Mayrink Veiga

Foto de Laurindo com dedicatória a Pixinguinha, de 1938
[www.ims.com.br]

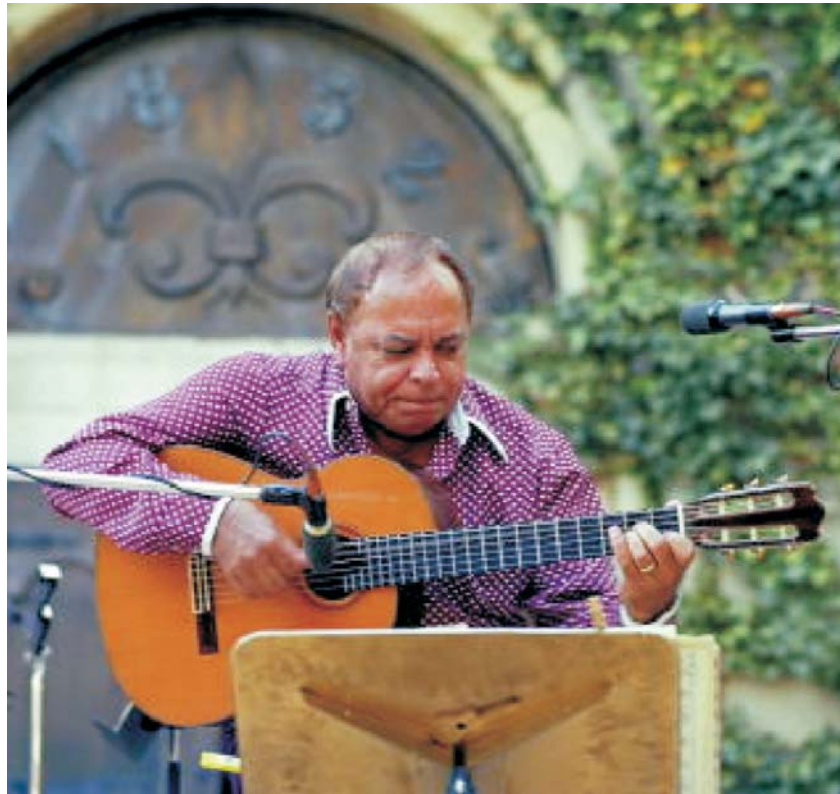
*Laurindo Almeida, Pixinguinha e Geraldo de Almeida

*Laurindo de Almeida e seu filho, Laurindo Almeida Jr.

*Laurindo Almeida nos Estados Unidos, em março de 1947

Laurindo Almeida em Baltimore, 1948
[www.nejazz.org/.../JazzNotes/leo/almeida.jpg]

Gravação do álbum *Suíte Popular Brasileira*, nos Estados Unidos, em 1954
[www.radamesgnattali.com.br]

Laurindo Almeida, em Los Angeles, 1954
[img147.imageshack.us/img147/4971/31ae1.jpg]

Salli Terri e Laurindo Almeida, em 1959
[www.salliterri.org/images/stla01t.jpg]

Apresentação do grupo L.A. Four, na Montanha Winery, em Saratoga, Califórnia, no verão de 1977 [www.classic*jazz*guitar.com/images/visitorphoto...]

*Entrevista concedida à TV brasileira, em 1990

Laurindo recebendo o *Certificate of Honor from the Achievement.* Prêmio oferecido pela Latin American & Caribean Cultural Society, em reconhecimento ao seu trabalho, em 3 de abril de 1992 [http://www.laccs.com/photo_archive_old.html]

## Recortes de jornais

O PRAINHENSE

MENSARIO DE INTERESSES GERAES

ANNO I

PRAINHA — OUTUBRO DE 1917

**AVISOS**

São nossos correspondentes e agentes, encarregados de tratarem dos interesses desta folha em:

S. Paulo — Caixa 345; em S. Bernardo — Rua Oliveira Lima, 25, — Snr. Eurico R. Ribeiro; Iguape: Snr. Menelio Chaves.

Em diversas localidades não possuimos agentes, solicitando por isso de nossos prezados assignantes a fineza de se dirigirem a esta redacção

*Passagem de Prainha*

A Camara dos Deputados resolveu pelo seu parecer n. 22 de 29 de Agosto findo, ouvir as Camaras de Iguape e Itanhaem em relação ao pedido que os habitantes deste districto fizeram a 4 annos (!) solicitando ser desmembrado do Municipio de Iguape e anexado ao do Itanhaem, o districto de Paz de Prainha. Ha quatro annos dorme no Congresso Legislativo aquella representação cuja «solução favoravel» é de grande conveniencia para este districto. Os prainhenses desejam ardentemente a passagem para Itanhaem, não por causa de suas relações com a Camara de Iguape, visto que com esta temos apenas no começo de cada anno de pagar os respectivos impostos. ...

... mas os snrs. deputados podem julgar de visú, vindo dar um passeio a essa zona si a nossa pretenção é ou não justa. E' muito commum neste Estado, enviar se ao interior deputados ou senadores para fazerem arranjos politicos, a mesma cousa poderá fazer a Cama-

... ra, commissionando um ou mais membros de sua casa para virem neste districto até Iguape para verificarem si o nosso pedido é justo ou não. São nossos votos que este anno fique resolvida essa encantada representação, embora sem ser attendido o que alli se pede, pois entendemos que o Congresso pode resolver não attender a justa aspiração deste povo, não deve porem deixar, como deixou até agora a reclamação de uma população que representou confiada

... nas sabias doutrinas da nossa constituição politica.

Favoravel ou não, e justo que se discuta o nosso pedido.

Esperai, povo Prainhense: "quem espera sempre alcança"...

**SAUDADES.**

*A' minha esposa Alcinda*

*Tão longe estás de mim, que a minha vida*
*E' todo um poema triste de saudades;*
...

*E's como a patria esplendida perdida*
*E o desterrado te lembrar não ha-de ?!*
*Cada dia que passa, uma ferida*
*Vae na minh'alma abrindo sem piedade.*

*E a minha, a tua, a nossa maravilha,*
*Esse primor que a vida nos perfuma,*
*Nosso encanto, nossa alma, nossa filha!*

*Estás longe tambem, terna adorada,*
*Assim eu vou soffrendo, uma por uma,*
*As dores de uma ausencia prolongada.*

José Pereira de Lima

**12 de Outubro**

... sua vez, se achavam em grande estado de ignorancia a respeito da Europa! Em certa epocha os homens, sentiram uma tentação e attracção para o desconhecido; especie de loucuras pelas grandezas e pelo poder, e romperam o circulo de ignorancia em que se achavam para com a terra, percorrendo novos mares, novas regiões, novos climas e dahi sahiu o nosso progresso e a nossa decantada civilisação... No espirito dos homens daquelles tempos existiam tradicções que como lendas fallavam de viagens aos paizes de *Cathay*, das fabulosas *Indias*, da opulencia de Orphir e tantas outras lendas que se *perderam na noite dos tempos...*

Os homens do seculo XVI, ... os heroes que navegaram *os mares nunca dantes navegados*, e entre elles, destacamos Bartholomeu Dias, Vasco da Gama, Americo Vespucci, Cabral e tantos outros. ...

Jornal da cidade de Miracatu, *O Prainhense*, de outubro de 1917. Museu Pedro Laragnoit.

PÁGINA 4 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, quinta-feira, 2 de junho de 1977

# LAURINDO DE ALMEIDA, 30 ANOS NOS ESTADOS UNIDOS, FAL

Los Angeles — Trinta anos nos Estados Unidos, centenas de discos com música brasileira popular e erudita gravados e vendidos com sucesso neste país e em dezenas de outros, o violonista Laurindo de Almeida vive com sua mulher Deltra Eamon, cantora lírica americana, na área residencial de Sherman Oaks, subúrbio de Los Angeles.

Na confortável casa que ele mesmo mandou construir, seu estúdio de trabalho tem as paredes cobertas de capas de discos que gravou em três décadas. O rosto hoje está evidentemente envelhecido, o cabelo mais ralo, a cintura mais ampla, o português intercalado com expressões em inglês, o que ele mesmo não percebe.

Mas os dedos continuam ágeis nas cordas do violão. Tanto quanto nos quatro anos em que ganhou, como melhor guitarrista, os prêmios Grammy da Indústria americana de gravação. Ele acaba de receber uma carta da entidade americana, equivalente, no Brasil, ao Sindicato dos Músicos, dando-lhe os parabéns por ter completado 30 anos de associado, o que lhe dá o direito de não pagar mais anuidades.

Laurindo acha que, como músico, tem melhores condições de mostrar e desenvolver sua arte nos Estados Unidos, onde acredita inclusive ser possível, para ele, fazer mais pela música brasileira do que se ficasse no Rio ou em São Paulo. Está legalmente naturalizado americano, mas em discos e apresentações ao vivo é sempre chamado de "o guitarrista brasileiro".

**— Estando aqui há 30 anos, você não se sente um pouco desligado da música brasileira?**

— No brasileiro nato, a música do país é como o sangue; está dentro da gente e não há jeito de esquecê-la. Naturalmente, num país como os Estados Unidos, onde a música também mexe com a gente, como o jazz, que tem muitas afinidade com o samba, você acaba juntando as coisas.

**— Você então vê muita identificação entre jazz e samba?**

— Ah, sim. Quando cheguei aqui, em 1947, fui percebendo essa identificação e acabei fazendo uma experiência de samba e jazz juntos, numa gravação de 1952 chamada **Laurindo de Almeida com Buddy Shank no Saxofone**. Foi isso que mais tarde acabou se chamando bossa-nova, que é samba com harmonização de jazz.

Em 1935, Laurindo deixou São Paulo e foi para o Rio trabalhar na Rádio Mayrink Veiga, com César Ladeira, Carmen Miranda, Francisco Alves, Sílvio Caldas. Ficou lá por mais de 10 anos, passou alguns meses na Europa examinando o mercado para sua arte, não se deu por satisfeito e resolveu tentar os Estados Unidos.

Uma de suas gravações da época — **Aldeia da Roupa Branca**, de Ubirajara Nesdam — tinha feito sucesso entre os americanos, chegando a ser gravada por Tommy Dorsey, pelas Andrew Sisters e outros artistas conhecidos. Laurindo aproveitou a popularidade dessa música e embarcou para os Estados Unidos, de onde não retornaria

*"No brasileiro, a música do país é como o sangue"*

## "BOSSA NOVA É SAMBA COM HARMONIZAÇÃO DE "JAZZ

*Silio Boccanera*
Correspondente

mais ao Brasil, a não ser para visitas ocasionais à família.

— Há quem pense que vim para cá chamado pelo Stan Kenton ou pela Carmen Miranda. Fui muito amigo de Carmen, mas só trabalhamos juntos no Brasil. Aqui, nunca. Com o Stan Kenton, sim, cheguei a tocar na orquestra dele, de 1947 a 1950. Depois disso, fui na força e na coragem, eu mesmo.

Para se manter a par da música brasileira mais recente, Laurindo se corresponde com o maestro Radamés Gnatalli, ouve discos de Guarnieri e outros autores, principalmente de São Paulo. De música popular, fala de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda. Mas em suas breves visitas ao Brasil, Laurindo diz que não consegue mais ouvir tanta música brasileira quanto gostaria.

— Ligo as rádios no Rio e em São Paulo e parece que estou de volta a Los Angeles; só tocam rock' n'roll.

A formação musical de Laurindo foi principalmente erudita. Sua mãe era concertista de piano e, aos domingos, músicos se reuniam em sua casa para tocar. Mas ele recebia influência também da área popular, de macumba, ritmos africanos, do samba. Esta combinação resultou no estilo musical que o guitarrista brasileiro hoje apresenta não só nos Estados Unidos, mas também em dezenas de outros países onde chegam seus dicos ou onde ele se apresenta em concertos: às vezes só, outras com sua mulher, frequentemente com as orquestras sinfônicas locais. Só não toca no Brasil.

— As pessoas lá não sabem quem é Laurindo de Almeida. Mas não me sinto magoado, porque também não sabem quem é Villa-Lobos, e isto sim é um absurdo. O resto do mundo sabe. Também não conhecem Radamés, Guerra P[...] Guarnieri, pois só ouvem Mo[...] Chopin e Bach.

Laurindo acha que emiss[...] de rádio e televisão devem pr[...] cher a função de educação mu[...] do brasileiro, para que os arti[...] locais não tenham de ir ao ext[...] obter reconhecimento.

— Essa parece ser a históri[...] nossa cultura, desde Santos [...] mont, que só foi reconhecido [...] França. Foi a mesma coisa [...] Villa-Lobos. Bidu Sayão teve d[...] para cá, porque no Brasil caçoa[...] dela quando abria a boca para [...] tar música lírica. Achavam e[...]

BOCANERA, Sílio. *Laurindo de Almeida, 30 anos nos Estados Unidos, fala de cadeira. Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 de fevereiro de 1977. Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

, DO BRASIL ☐ Rio de Janeiro, quinta-feira, 2 de junho de 1977

## LMEIDA, 30 ANOS NOS ESTADOS UNIDOS, FALA DE CADEIRA

*"No brasileiro, a música do país é como o sangue"*

# "BOSSA NOVA É SAMBA
# )M HARMONIZAÇÃO DE "JAZZ"

*Silio Boccanera*
Correspondente

asil, a não ser para vi-
nais à família.
uem pense que vim pa-
ado pelo Stan Kenton
men Miranda. Fui mui-
Carmen, mas só traba-
os no Brasil. Aqui, nun-
Stan Kenton, sim, che-
r na orquestra dele, de
Depois disso, fui na for-
agem, eu mesmo.
manter a par da mú-
ra mais recente, Lau-
rresponde com o maes-
s Gnatalli, ouve discos
i e outros autores, prin-
de São Paulo. De músi-

ca popular, fala de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda. Mas em suas breves visitas ao Brasil, Laurindo diz que não consegue mais ouvir tanta música brasileira quanto gostaria.

— Ligo as rádios no Rio e em São Paulo e parece que estou de volta a Los Angeles: só tocam rock' n'roll.

A formação musical de Laurindo foi principalmente erudita. Sua mãe era concertista de piano e, aos domingos, músicos se reuniam em sua casa para tocar. Mas ele recebia influência também da área popular, de macumba, ritmos africanos, do samba. Esta combinação resultou no estilo musical que o guitarrista brasileiro hoje apresenta não só nos Estados Unidos, mas também em dezenas de outros países onde chegam seus dicos ou onde ele se apresenta em concertos: às vezes só, outras com sua mulher, frequentemente com as orquestras sinfônicas locais. Só não toca no Brasil.

— As pessoas lá não sabem quem é Laurindo de Almeida. Mas não me sinto magoado, porque também não sabem quem é Villa-Lobos, e isto sim é um absurdo. O resto do mundo sabe. Também não conhecem Radamés, Guerra Peixe, Guarnieri, pois só ouvem Mozart, Chopin e Bach.

Laurindo acha que emissoras de rádio e televisão devem preencher a função de educação musical do brasileiro, para que os artistas locais não tenham de ir ao exterior obter reconhecimento.

— Essa parece ser a história de nossa cultura, desde Santos Dumont, que só foi reconhecido na França. Foi a mesma coisa com Villa-Lobos, Bidu Sayão teve de vir para cá, porque no Brasil caçoavam dela quando abria a boca para cantar música lírica. Achavam engraçado. É nessa hora que o artista vai para o exterior, onde é recebido com tapete vermelho para apresentar sua arte. Isso dá pena, corta o coração. O brasileiro é inteligente, carinhoso, mas não é educado para compreender sua própria arte.

**— E seus discos, não vendem no Brasil?**

— Julgando pelos relatórios de direitos autorais que recebo... vejo lá: Japão, Austrália, Nova Zelandia, França, Portugal e outros, todos com ótimas quantias. Lá no fim, vem o Brasil: um tostão, dois tostões. Gostaria muito de que as coisas mudassem lá, sob o ponto-de-vista artístico. Existe arte no Brasil, mas os artistas são seguros pelas mãos e pelos pés e nada podem fazer. Músicos de valor no Brasil estão pobres, sem ter onde cair mortos. Um homem de talento como Radamés Gnatalli ainda está trabalhando na Rádio Globo, ganhando salário. Se estivesse aqui, seria milionário, com o valor que tem.

Quanto à aceitação da música brasileira nos Estados Unidos, Laurindo acha que muitos elementos não podem ser esquecidos.

— Se você fala em música popular, por exemplo, Carmen Miranda fez muito quando veio aqui e deu conhecimento aos americanos de ritmos que eles não conheciam. Numa outra área, Bidu Sayão fez muito pela nossa música erudita. Quando ela gravou em Nova Iorque as **Bachianas nº 5**, de Villa-Lobos, foi como o Sol clareando um dia escuro. Os americanos não sabiam da beleza dessas músicas. Naturalmente, Villa-Lobos é um compositor respeitadíssimo aqui. Na área popular mais moderna, Jobim é muito bem recebido. Luis Bonfá também, principalmente por suas músicas do filme **Orfeu Negro**. Mas o Bonfá compõe menos do que Jobim, por isso é menos conhecido.

Laurindo agora divide o tempo entre os concertos ao vivo em diversos países e as gravações em estúdio. Está completando um LP em Los Angeles no momento, utilizando um processo chamado de "direto ao disco".

— Dizem que isso é novidade, mas o processo era comum nos velhos tempos de gravação, quando ainda não existia a fita magnética — explica Laurindo, lembrando os anos 30, quando gravava em cera no Brasil. "Claro que o processo agora é tecnicamente melhor e já não é preciso mais se limitar ao disco de 78 rpm. O que estou fazendo agora é um LP, embora toque a 45 rpm. A grande vantagem desta gravação direta é não ter aquele chiado que aparece quando se usa fita magnética no estúdio e depois se faz o disco".

Tendo chegado há pouco da Grécia e da Itália, onde deu concertos, Laurindo está organizando suas atividades para o resto do ano. Só de algumas coisas tem certeza.

— Meus planos são sempre de mostrar ao pessoal daqui como a música brasileira é bonita. Há muita coisa na nossa música que os americanos ainda não conhecem.

**Nem os brasileiros, Laurindo.**

52 — O ESTADO DE S. PAULO

Foto Iarli Goulart

Laurindo de Almeida está no Brasil para participar, como jurado, do Festival Villa-Lobos

# Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo de Almeida

GILSON REBELLO
Da sucursal do Rio

Dez anos antes de João Gilberto introduzir uma batida diferente em seu violão que acabou dando origem à bossa nova, o violonista Laurindo de Almeida, radicado desde 1947 nos Estados Unidos, já tinha um estilo de interpretação próprio, onde o samba carioca era misturado com a linha melódica do jazz norte-americano para produzir um som harmonioso e sincopado, base daquele movimento musical brasileiro.

A revelação foi feita, no Rio, pelo instrumentista, que reside há 33 anos em Los Angeles, e só veio agora à cidade, após uma ausência de três anos, para participar da comissão julgadora do "Festival Villa-Lobos", segundo ele uma homenagem ao "maior compositor brasileiro de todos os tempos e o único que é, sem dúvida, conhecido internacionalmente".

Em um intervalo da intensa programação do festival, que reúne 12 jurados e 50 artistas de várias partes do mundo, Laurindo aproveitou para dar um entrevista, o que sempre evitou em suas últimas vinda ao País: "Não tinha sentido aparecer antes, porque muito embora possa afirmar que sempre fiz sucesso no Exterior, aqui no Brasil sou praticamente desconhecido. Agora, a coisa mudou um pouco."

Na verdade, essa mudança no comportamento do músico em relação à imprensa e ao público nacional foi motivada pelo LP que acabou de lançar por meio do selo Eldorado. O disco, que foi feito a partir de uma matriz gravada especialmente para a comercialização no Japão, já está lançado no mercado com sucesso, uma vez que — segundo seus produtores — tem havido um grande interesse em conhecer esse artista que, além de interpretar a música popular brasileira, tem sido um dos maiores divulgadores da música clássica e erudita do nosso país:

"Pode afirmar — continuou — que esse interesse me surpreendeu muito. Por isso, fiz questão de autorizar a gravação do disco e como não podia vir ao Brasil, naquela época, optei pela remessa daquela matriz, que ficou muito boa. Sabe que é duro a gente perceber essa indiferença. Eu nunca recebi um tostão pelos direitos autorais de minhas músicas tocadas aqui. Mensalmente, quando recebo os comprovantes da Ascap, entidade arrecadadora no mundo inteiro, é com uma dor no coração que noto que ali estão incluídos vários países, menos o meu."

No entanto, apesar desses desabafo, Laurindo de Almeida revela ser um homem bem-humorado e muito risonho, por vezes fazendo questão de traduzir para o inglês suas anedotas e tiradas, porque a esposa, a cantora lírica Deltra Eamon, que o acompanha na viagem, não fala o português: "Estou casado há dez anos com ela e crio com muito amor os dois filhos que ela tinha do primeiro casamento. Hoje estou tão integrado na vida norte-americana, que acho muito difícil voltar a morar no Brasil."

Mas ele jamais pensou em abandonar de vez a música brasileira e tanto é assim que todas as vezes que vem ao País, aproveita para adquirir partituras de compositores que ainda não possui: "Estou levando agora composições de Ari Barroso, de Noel Rosa, de Ataulfo Alves, de Ernesto Nazareth, que para mim é o responsável pelo início da nossa música autêntica, de Villa-Lobos, de Radamés Gnattalli, que é o mais importante da atualidade, e de Pixinguinha".

Para ele, o fato de todas as vezes só incluir em sua bagagem os compositores da chamada "velha guarda" é explicado também com um riso nos lábios: "Só ficando um ano aqui é que poderia conhecer, a fundo, o que se faz hoje no Brasil em termos de música. No entanto, posso dizer que hoje a chamada "bossa nova" é um movimento em franca decadência, porque autores como Tom Jobim preferiram fugir daquela linha melódica natural e passaram a fazer a música fabricada, inclusive, com título em inglês, que perdeu toda a sua origem".

Na bagagem do instrumentista, onde o volume maior é a caixa de seu violão, pode-se ver rótulos das alfândegas de mais de uma dezena de países. De dentro da caixa preta, finalmente, no meio da entrevista, Laurindo concorda em retirar o violão e ele próprio brinca ao mostrar o instrumento com um de seus lados cortado no pinho:

"Sabe, eu deixei o violão fora da caixa e o meu cachorro comeu. Aí tive de mandar fazer essa emenda". Depois, volta a falar sério: "Não é nada disso. Esse é um violão do tipo cutway, que custa cerca de dois mil dólares, e tem duas cordas a mais do que os outros. Esse corte na madeira é feito para que essas notas possam ser executadas com mais facilidade, já que ficam bem no seu final. Com o dó e o dó sustenido".

Depois de pegar o violão, ele vai ao armário de sua suíte de um hotel carioca e de dentro de uma bolsa tira o foot stoll, um aparelho forrado com um feltro amarelo para colocar o pé: "Isso aqui serve para o violinista não perder o ritmo e facilita a colocação do pé esquerdo para sustentar o instrumento. Quer dizer, trata-se de um aparelho que dá pé".

O ritmo, entretanto, ele vem aprendendo a não perder desde os 16 anos, quando foi iniciado em música com a mãe, pianista, a tocar violão, estudando depois os clássicos: "Por formação — continua — sou um artista clássico, que toca todos os grandes mestres. Mas, acabei transformando-me em popular por uma questão de sobrevivência, já que desde aquela época, o músico não tinha muita vez".

Assim, em 1937, ele começou a se apresentar com cantores como Francisco Alves, Carmem Miranda e outros, sendo então contratado pela antiga Rádio Mayrink Veiga. "Depois, fiz parte de um conjunto regional juntamente com Sílvio Caldas. Trabalhei também no Cassino da Urca, mas quando o presidente Dutra proibiu o jogo, apesar de ter garantido aos artistas que se fosse eleito não o faria, e por isso acho que ele era um homem sem palavra, resolvi tentar a carreira artística nos Estados Unidos."

A princípio, sabendo que não podia chegar em um país estrangeiro sem dinheiro, Laurindo quis "fazer um pé-de-meia". E, por sorte, uma música sua, "Aldeia de Roupa Branca", gravada naquele país, fez tanto sucesso, que ele pode arrumar o dinheiro necessário para a viagem: "Nos Estados Unidos, passei a tocar o melhor de nossa música, mas quis fazer o casamento do samba com o jazz".

Apesar de lembrar que já tocava dez anos antes o estilo musical mais tarde identificado no movimento da bossa nova, o artista procura evitar ser chamado de precursor da bossa nova: "Acho — diz — que tal afirmação deve partir dos críticos, porque é só ver a música que eu fazia, já no início da década de 50, pois existem vários discos gravados."

Com cem discos já gravados, líder de vários conjuntos, cujos instrumentos mais tarde seriam utilizados pelos músicos da bossa nova ele gravou LPs com os mais famosos artistas norte-americanos e na volta aos Estados Unidos — ele embarca sexta-feira próxima — vai voltar a trabalhar com Charlly Byrd, que é um dos mais famosos jazzistas. Assim, do Brasil ficará, principalmente, a saudade das "batidas de limão, dos pastéis, acarajés, da feijoada e de um bom vatapá".

REBELLO, Gilson. *Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo de Almeida*. *O Estado de São Paulo*, 23 de novembro de 1980. Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

# Laurindo, violão brasileiro nos EUA

MAGDA DE ALMEIDA

Ele saiu do Brasil numa ensolarada manhã carioca de 1947. No bolso levava alguns trocados, na mão um violão e no espírito uma vontade imbatível de vencer. Hoje, 38 anos depois, rico, 600 composições tocadas no mundo inteiro, 110 discos gravados e cinco prêmios **Grammy** (a maior distinção norte-americana para os melhores discos) que não o deixam mentir, o violonista e arranjador brasileiro Laurindo de Almeida volta ao Brasil. Aos 67 anos, veio para presidir o Festival Villa-Lobos, realizado no Rio, visitar amigos e matar as saudades, que são muitas. Hoje à noite embarca para Nova York, onde está sendo aguardado para gravar um LP que reúne os três gigantes da guitarra na atualidade: ele próprio, Larry Coryell e Sharon Isbin.

Um quase desconhecido em seu próprio país, Laurindo não reclama desse anonimato compulsório, mas seus amigos sim. Estes não escondem a "amargura" de ver um brasileiro de projeção internacional ignorado pelos meios de comunicação e pela gente de sua própria terra. E cobram os espaços dados, por exemplo, ao roqueiro Mick Jagger ou ao travesti Roberta Close. Laurindo acha graça e lembra que o próprio Tom Jobim vende mais discos no Exterior do que no Brasil. Casado com uma cantora norte-americana de ópera, Deltra Eamon, com quem já gravou as "Bachianas", de Villa-Lobos, ele hoje desfruta em sua mansão, em Los Angeles, da paz e do conforto que os anos de luta lhe proporcionaram. "Quero mais é viver...", diz, enamorado da deslumbrante vista da praia de Copacabana.

Sempre disseram que ele saiu do Brasil levado por Carmen Miranda. Laurindo desmente. Já estava nos Estados Unidos muito antes de Carmen chegar e foi por sua própria conta, depois que o ex-presidente Dutra fechou todos os cassinos do País, onde costumava apresentar-se e que lhe rendia mais e melhor do que o minguado salário que recebia da **Rádio Mayrink Veiga**, onde trabalhou durante 11 anos. "O Dutra disse para os músicos que, se todos votassem nele, os cassinos jamais seriam fechados. Ganhou e a primeira coisa que fez foi cortar o nosso ganha-pão. Hoje eu agradeço. Não fosse isso, ainda estaria, talvez por aqui, amargando mil e uma frustrações."

Paulista de Prainha, uma cidade do interior de São Paulo que hoje se chama Miracatu, o sotaque traindo os longos anos de permanência no Interior, Laurindo de Almeida aproveita a folga ("rara" — diz ele) para dar os últimos retoques na composição que já na segunda-feira estará gravando em Nova York. Descalço, de bermudas e sem camisa, partituras, violão, gravador e cordas espalhadas pelo confortável apartamento do Leme, é um homem forte e jovial aos 67 anos de idade. Memória invejável, ele já está providenciando o livro onde pretende contar tudo que viveu nesses 38 anos de batalha em território alheio, contando apenas com ele próprio.

Laurindo garante que não haverá lugar para mágoas ou rancores. Aos poucos foi conseguindo tudo o que queria e de que precisava. Estruturou-se emocionalmente para enfrentar "o que desse e viesse". Mas duvida se hoje conseguiria o mesmo desempenho. "Antigamente havia poucos guitarristas, como eles chamam os violonistas. Dava para a gente ocupar espaços. Agora, a concorrência é qualquer coisa de inacreditável em qualquer recanto do mundo."

Antes de ir para os Estados Unidos em 1947, Laurindo circulou pela Europa, levado opelo **Cuiabá**, um navio "meio passageiro, meio cargueiro". Em todos os portos importantes que parava se apresentava com o violão debaixo ddo braço. Filho de uma pianista clássica, aqueles dedos hábeis e musculosos tocavam tudo para todos os gostos refinados. De lambuja ainda tocava para os passageiros. Mas a Europa já vivia os tempos hitlerianos. "O ambiente andava meio pesado, a sociedade estava impenetrável, principalmente aos estrangeiros. Para ficar lá, preferia ficar no Brasil. Voltei com algumas economias e vi que meu destino mesmo era a América. Viajei morto de saudades antecipadas, do meu Flamengo (do bairro, onde passou longos anos de sua vida, e do time) e das anedotas tão nossas que nunca encontrei igual lá fora."

Nos Estados Unidos, um editor musical, Shapiro Berstein, mostrou-se profundo conhecedor de suas composições, já então bastante tocadas nas rádios brasileiras. Deu-lhe uma grande ajuda e nesse mesmo ano já era contratado da orquestra, que então bilhava, de Stan Kenton. Viajou uma média de cem mil milhas por ano **coast to coast**. Morando na Califórnia, vivia com os olhos pregados em Los Angeles, onde estavam os grandes estúdios cinematográficos e sua grande esperança de êxito. Não deu outra coisa, passou 125 anos trabalhando nos maiores estúdios de Hollywood. Participou da composição e da orquestração de muitas músicas de alguns dos grandes filmes da época, como **Star is Born**, com Judy Garland, **Good Bye my Lady**, **Maracaibo**, com Cornel wilder e tantos outos de que ele ainda se lembra de cor. Membro efetivo da **Academia of Moction Picture art e Science**, um privilégio para poucos, o único brasileiro a possuí-la.

E o Brasil? Para Laurindo de Almeida, significa a origem. Por força das leis norte-americanas, teve de se naturalizar. Hoje, poderia viver dos direitos autorais, "mas os dedos não deixam". Sua vida ainda é um constante viajar. Tem agenda cheia até 1986, sem nenhuma folga. Querem-no nas universidades, nos teatros, nas grandes instituições culturais. Houve uma época em que vinha ao Brasil quase que anualmente. A mãe, grande musa inspiradora, ainda vivia. Sua morte há 11 anos acabou provocando o afastamento que no fundo não queria. Não tem mágoas do Brasil, pelo menos não as exibe de público. Acha que o País está cheio de talentos, mas lamenta que eles tenham de viajar para o Exterior para terem esse mesmo talento reconhecido. "Não consigo entender como o público brasileiro dá tão pouca importância ao que é nosso."

"Nesse recente Festival Villa-Lobos pude ver mais de perto o crescimento do violão no País. Assisti a números verdadeiramente comoventes, estrelados por gente jovem e desconhecida. Pena que poderão acabar como eu, como Bonfá ou Jobim, que somos mais reconhecidos lá fora do que em nossa própria terra. Fico imaginando, por exemplo, como estaria hoje o nosso maestro Radamés Gnattali se tivesse viajado e tentado o mundo lá fora como eu. estaria milionário."

Milionário Laurindo de Almeida ainda não está. Mas seu rosto se transforma quando se lembra do que construiu. Hoje mora numa mansão no alto de uma colina, de onde avista todo o vale de San Fernando, um dos mais lindos da Califórnia. Quando o tempo permite, voa para o Havaí, onde tem um apartamento para as temporadas de verão. Poderia parar, se quisesse. "Quando a velhice chegar vou apenas compor."

Os **Grammys**, ele conquistou por alguns de seus melhores trabalhos, como **Fron the Romantic Era**, **Reverie**, **Spanish Guitar**, **Colaboration** e **Baa-Too-Kee**. O que Laurindo mais gosta de fazer quando não está dedilhando é cozinhar. Sua feijoada é conhecida por toda Los Angeles e é lá que os amigos brasileiros vão encontrá-lo todos os fins de semana. Da caipirinha abdicou há algum tempo, assim como do cigarro. "Como disse antes, quero mais é viver..."

Rio/Agência Estado

***Quase um desconhecido no Brasil, o violonista e arranjador Laurindo de Almeida veio ao Brasil para presidir o Festival Villa-Lobos. Impressionado com a evolução do violão no País, Laurindo lamenta que muitos músicos de talento tenham de viajar ao Exterior para terem esse talento reconhecido. Com 67 anos, 600 composições e cinco Grammys, Laurindo mora numa mansão em Los Angeles e poderia viver apenas dos direitos autorais, se quisesse. Mas, como diz "Os dedos não deixam".***

ALMEIDA, Magda. *Laurindo, violão brasileiro nos Estados Unidos*. *O Estado de São Paulo*, 2 de dez. de 1984.
Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

SEXTA-FEIRA, 28 DE JULHO DE 1995 ○ 

Rogério Montenegro — 10/7/87

# LAURINDO DE ALMEIDA

## Morre o violonista que acompanhava Carmen Miranda nos Estados Unidos

Morreu anteontem à noite, aos 77 anos, em Los Angeles, o violonista e compositor brasileiro Laurindo de Almeida (acima), famoso por ter acompanhado Carmen Miranda no auge da carreira da cantora e atriz. Durante as quase três décadas em que viveu nos EUA, Laurindo participou de centenas de gravações, além de colaborar para grandes estúdios de cinema. Recebeu cinco troféus Grammy dentre as 13 indicações que obteve. Suas últimas apresentações ocorreram nos dias 8 e 10 de julho na região norte da California.

Paulista de Santos, o músico mudou-se para o Rio aos 14 anos, onde começou carreira tocando na Rádio Mayrink Veiga e no Cassino da Urca. Viajou com Carmen Miranda para a Argentina, onde permaneceu durante seis meses, antes de se radicar definitivamente na Califórnia, em 1947.

Segundo a mulher do músico, a canadense Delta de Almeida, Laurindo começou a sentir-se mal há um mês, com sintomas de anemia. O violonista foi submetido a um exame de medula óssea, quando então foi verificado que a verdadeira causa do mal estar era leucemia. Na segunda-feira, ele foi socorrido por médicos do Valley Presbiterian Hospital de Los Angeles, onde faleceu ao lado de sua esposa e dois filhos. "Com a morte da Laurindo, um pouco da cultura brasileira se foi, e agora ele permanecerá como parte de nossa história. Perdemos um grande aliado no trabalho de difusão de nossa música e cultura no exterior", disse o cônsul geral adjunto do Brasil em Los Angeles, Michael Gepp. O cônsul organizou cerimônia para entrega da Ordem de Rio Branco ao músico, que estava prevista para acontecer ontem.

Sem Autor. *Laurindo Almeida*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 de Julho de 1995.
Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

**Laurindo Almeida** 8/8/95 "The Guardian" [Londres]

# The boss of bossa nova

LAURINDO Almeida, the Brazilian born composer and guitarist, who has died at the age of 77, was a founding father of bossa nova. He was also a soundtrack composer for more than 30 years, a classical composer and a sometime member of the Modern Jazz Quartet.

It was Almeida's 1962 album *Viva Bossa Nova* that heralded the arrival of Latin jazz fusion in the United States, and which paved the way for Stan Getz's better known experiments with the sound. Almeida's other great success of that period was *Guitar From Ipanema* (1964).

Born in Sao Paulo, Laurindo was brought up in Miracat'u, in the interior of Sao Paulo state, and started his musical career at the age of 16, playing guitar on the local radio. From here, he branched out into musical arrangements for a local chamber orchestra, and in 1936 a trip to Europe gave him the chance to see Django Reinhardt and Stephane Grappelli.

At the outbreak of the second world war, Almeida moved to Rio de Janeiro, where he joined forces with the renowned Brazilian flautist, Pixinguinha, to form a seven-piece combo, performing in the city's casinos. In 1946 presidential candidate Eurico Gaspar Dutra promised to keep the Rio casinos open, despite pressure to cut down on corruption. "We all voted for him," recalled Almeida later. Dutra duly closed down the casinos and gambling remains illegal, to this day. Almeida left for California, never to return.

In the United States he headed straight for Los Angeles, where he found Stan Kenton looking for a guitarist to play "finger-style". Almeida "don't talk much English, he talks through his guitar," a lady friend is said to have commented. "That's why I want him," replied Kenton. With Kenton's band, Almeida recorded *A Concert In Progressive Jazz* and *Stan Kenton Encores*. He toured extensively.

After Kenton's band folded in 1950, Almeida began a relationship with Twentieth Century Fox. He worked on the soundtrack of a movie, *Rawhide*, in 1951, and also played guitar on soundtracks for Disney and Paramount — whose arrangements were not always as professional as he would have liked. In the climactic sequence of *High Noon*, composer Dmitri Tiomkin's score called for a seven-note chord which a six-string guitar and even Almeida's dexterous hands couldn't accomplish. "Cheer up, I'm paying you double time," chided Tiomkin. His Hollywood commissions continued over the decades, including work on the scores of *The Godfather* (1971) and Clint Eastwood's *Unforgiven* (1992).

Almeida . . . 'finger-style'

It was Almeida's work with American flautist/saxophonist Bud Shank, combining American jazz traditions with bossa, that brought him wider attention. Their albums included *Braziliance Volume 1* and the *Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank* (1954). "We didn't call it bossa nova then. But that's what it was," said Almeida later. His *Viva Bossa Nova* album [illegible] US music charts in 196[illegible].

But by then, Almeida had moved on, and was helping to fuse jazz and classical music with the Modern Jazz Quartet. He first got together with John Lewis and the Quartet in 1963 for the Monterey Jazz festival. After that they toured Europe together, Almeida appearing as as the Quartet's guest soloist. The early sixties also saw him winning Grammys for his classical compositions. During this period, he often shared the stage with his wife, the soprano Deltra Eamon.

In 1974 Almeida formed the LA Four together with Bud Shank, bassist Ray Brown and Chuck Flores on drums, replaced at various stages by Shelly Manne and Jeff Hamilton. They made nine successful albums for the Concord label. He also got together with guitarists Charlie Byrd and Larry Coryell. His final album, *Baa-Too-Kee* (1993) saw him reunited with Bud Shank.

The death of this pioneer of [illegible]oss-pollination has, however, gone virtually unnoticed in his native Brazil.

**Noll Scott**

Laurindo Almeida, composer, born September 2, 1918; died July 26, 1995

Nota do jornal londrino *The Guardian,* de 8/8/1995, que anuncia a morte de Laurindo Almeida.
Museu Pedro Laragnoit.

DOMINGO, 25 DE FEVEREIRO DE 1996 **B**

# O pré-bossa novista

Reproduções

## *Ignorado no Brasil, Laurindo de Almeida é descoberto pela TV*

**O músico no inverno americano...**

CELINA CÔRTES

Santo de casa não faz milagre. Quem lembra do dito popular é Edgar Araújo de Almeida, 85 anos, referindo-se a seu irmão, o violonista Laurindo de Almeida (1917-1995), um ilustre desconhecido — apenas no Brasil. Famoso nos EUA, Laurindo ganhou dois Oscar e cinco Grammy. Para o violonista Turíbio Santos, seu forte foi a versatilidade: "Ele tinha a capacidade de se manifestar em todos os terrenos da música". Edgar cita uma carta que Laurindo trouxe ao Rio em 1966, assinada pela mulher do presidente dos Estados Unidos Lindon Johson, escrita depois de ouvir os concertos do artista em Washington: "O senhor nos levou às lágrimas", diz o texto. Na última quarta-feira, Edgar e seu irmão Geraldo, 67 anos, foram os primeiros entrevistados de um documentário, produzido pela Telenews, que pode revelar aos brasileiros por que Laurindo merece ser lembrado também aqui. A produção está sendo negociada com a NET/Globosat, emissora por assinatura, que quer exibi-la através do canal GNT. Serão dois programas, cada um com uma hora de duração. Leonardo Dourado, diretor da Telenews, também pretende vender o documentário para emissoras dos Estados Unidos.

Quem prepara a pesquisa sobre o violonista é o escritor Paulo Bastos Cezar, que descobriu os familiares de Laurindo e resgatou histórias sobre a trajetória do músico. De suas quatro mulheres, a única brasileira viva é a primeira, Evarista, 77 anos. "Os dois se conheceram no ônibus. Laurindo começou a paquera, ela saltou na Rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, ele foi atrás e os dois acabaram morando juntos, ela com 17 e ele com 19 anos", relata. Evarista, hoje moradora de Niterói, confirma a versão, mas é reticente a dar entrevistas: "Já casei de novo e tenho dois filhos do segundo casamento". Ela é a mãe do único filho do artista, Laurindo Júnior, que vive no Rio.

Edgar, lúcido aos 85 anos, lembra-se da primeira apresentação de seu irmão em São Paulo, aos 17 anos. "Havia uma exposição e Laurindo se apresentou de graça. Um dos organizadores o convidou para participar de um programa na Rádio São Paulo, fazendo dupla com Pinheirinho (cavaquinho). Sem que eu soubesse, depois disso Laurindo foi procurar um conhecido meu, o promotor Nilton Silva, e lhe garantiu que tinha uma oferta de emprego no Rio. Com isso, conseguiu um passe de polícia para embarcar no trem", conta. Quando chegou no Rio, violão debaixo do braço e alguns tostões no bolso, teve que dormir na praça até conseguir uma vaga na casa de Batista Júnior, pai das irmãs Batista — Linda e Dircinha. "Foi então que garantiu o emprego para

Luis Alvarenga

*Geraldo (*de pé*) e Edgard, irmãos de Laurindo, nas gravações do documentário*

## Entre paixões e cenas tristes

Algumas tragédias rondaram a vida de Laurindo de Almeida. Quando ainda vivia com D. Evarista, o violonista começou a *esticar as asas* para a vizinha Lígia, uma mulher desquitada mais velha que sua esposa. Quando descobriu, D. Evarista rompeu com Laurindo, que passou a viver com Lígia. Antes de separar-se da segunda mulher, o músico conheceu uma bailarina portuguesa que dançava no Cassino da Urca, Maria Miguelina, que começou a namorar. Quando Lígia descobriu, desesperada, atirou-se do quinto andar onde moravam. Mas o destino da portuguesa também não foi muito diferente. Os dois viviam nos Estados Unidos quando Laurindo se apaixonou pela cantora lírica Deltra Eamon. Miguelina morreu pouco depois, e até hoje não existe uma confirmação sobre sua morte por ingestão excessiva de barbitúricos.

O próprio Laurindo recebeu em 1993 o diagnóstico de um câncer no estômago. Chegou a se operar e a retirar um pedaço do órgão. Depois disso aproximou-se da Universidade da Califórnia, onde tornou-se uma espécie de guru. Foi para a universidade que deixou grande parte de seu acervo, como instrumentos, partituras e discos. Dois anos depois, o violonista morreu de metástase, em Los Angeles, onde tinha uma casa e foi enterrado. Deltra, também chamada de *Didi* Almeida, está viva e tem duas filhas de um primeiro casamento, que Laurindo tratava como suas.

CORTES, Celina. *O pré-bossa novista voltou. Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 de fevereiro de 1996.
Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

B JORNAL DO BRASIL 5

# bossa novista voltou

## *Ignorado no Brasil, Laurindo de Almeida é descoberto pela TV*

Luis Alvarenga

*Geraldo (de pé) e Edgard, irmãos de Laurindo, nas gravações do documentário*

...e num passeio: cenas da produção

tocar no regional da Rádio Mayrink Veiga, ao lado de Pixinguinha (flauta), Lupércio Miranda (bandolim) e João da Baiana (pandeiro)".

A carreira de Laurindo no Rio foi meteórica. Em 1946, já estava bem estabelecido como funcionário da Rádio Mayrink Veiga — naquela época as rádios só tocavam música ao vivo — e como membro da orquestra de Carlos Machado, no Cassino da Urca. Mas justamente nesse ano o presidente Dutra decretou a ilegalidade do jogo e condenou uma infinidade de artistas ao ostracismo. Laurindo foi um deles. Embora convidado para substituir Garoto no grupo de Carmen Miranda — com quem já havia se apresentado em Buenos Aires —, optou pela carreira solo.

Antes de viajar para os Estados Unidos, Laurindo já tinha ouvido jazz em Paris, em 1936, quando conheceu o trabalho de Stephan Grapelli e Django Reinhart. Em sua fase áurea no Brasil, viajou com a orquestra de Carlos Machado para Petrópolis, a convite do presidente Getúlio Vargas. O cantor Silvio Caldas, 87 anos, foi seu grande companheiro de farra nessa época. Várias vezes, D. Evarista ouvia a buzina do rabo-de-peixe conversível de Caldas tocar, com belas coristas dentro. "Fomos companheiros por muitos anos. Como violonista, ele foi o maior do mundo", coroa Silvio Caldas.

Há quem atribua a Laurindo a autoria da primeira mistura entre o samba e o jazz, que deu origem à bossa nova. "Ele preparou o clima para as harmonias", acredita Turibio. O próprio violonista, porém, negava esta paternidade, mas seu primeiro disco gravado nos Estados Unidos, deu um tratamento jazzístico à *Inquietação*, de Ary Barroso. Mas o que ninguém pode negar foi seu papel de embaixador dos músicos brasileiros nos Estados Unidos. Laurindo funcionou como ponte para Radamés Gnatalli e Heitor Villa-Lobos, para citar alguns, com quem gravou a trilha do filme *Green mansions*, estrelado por Audrey Hepburn. O sucesso começou a brilhar depois que conseguiu uma vaga na orquestra de Stan Kenton, um dos inventores do jazz progressivo, que necessitava de um violonista que não usasse palheta, mas a própria mão.

Em 1947, Laurindo conseguiu um emprego em Hollywood, onde participou de trilhas sonoras de filmes como *Nasce uma estrela*, com Judy Garland. "Foram mais de 100 filmes e de 800 discos gravados, em que ele tocava, arranjava, compunha e às vezes até aparecia em cena", conta Paulo Cezar. Os dois Oscar que Laurindo recebeu foram pelas trilhas de *O velho e o mar*, de 1958, e pelo curta de animação *The little pear tree*. Talvez uma de suas maiores peculiaridades tenha sido o fato de ter começado pelo popular, passado pelo jazz e desembocado na música clássica, com seus virtuosos arranjos de violão.

## Entre paixões e cenas tristes

Algumas tragédias rondaram a vida de Laurindo de Almeida. Quando ainda vivia com D. Evarista, o violonista começou a *esticar as asas* para a vizinha Ligia, uma mulher desquitada mais velha que sua esposa. Quando descobriu, D. Evarista rompeu com Laurindo, que passou a viver com Ligia. Antes de separar-se da segunda mulher, o músico conheceu uma bailarina portuguesa que dançava no Cassino da Urca, Maria Miguelina, que começou a namorar. Quando Ligia descobriu, desesperada, atirou-se do quinto andar onde moravam. Mas o destino da portuguesa também não foi muito diferente. Os dois viviam nos Estados Unidos quando Laurindo se apaixonou pela cantora lírica Deltra Eamon. Miguelina morreu pouco depois, e até hoje não existe uma confirmação sobre sua morte por ingestão excessiva de barbitúricos.

O próprio Laurindo recebeu em 1993 o diagnóstico de um câncer no estômago. Chegou a se operar e a retirar um pedaço do órgão. Depois disso aproximou-se da Universidade da Califórnia, onde tornou-se uma espécie de guru. Foi para a universidade que deixou grande parte de seu acervo, como instrumentos, partituras e discos. Dois anos depois, o violonista morreu de metástase, em Los Angeles, onde tinha uma casa e foi enterrado. Deltra, também chamada de *Didi* Almeida, está viva e tem duas filhas de um primeiro casamento, que Laurindo tratava como suas.

O DIA SEGUNDA-FEIRA 26.7.99 3 O DIA D

MÚSICA POPULAR

# Um violão renasce

## Canal GNT estréia hoje série de três programas sobre Laurindo de Almeida

RICARDO CRAVO ALBIN
ESPECIAL PARA O DIA

Muita gente boa – ou melhor, nem tão boa assim – considera um exagero dizer que este País não tem memória. Eu digo e insisto: não tem mesmo! Querem uma prova provada, com certidão, testemunhas e tudo? O desconhecimento e silêncio que o Brasil impôs a Laurindo de Almeida, um dos maiores compositores, músicos e personalidades brasileiras desta segunda metade do século.

Desconhecimento e silêncio que duram até hoje à noite, quando o canal de TV a cabo GNT (NET) apresenta, às 22h10, o primeiro de três programas da série **Laurindo Almeida, Muito Prazer** (o segundo e o terceiro programas serão exibidos amanhã e quarta-feira, no mesmo horário). Os três especiais finalmente resgatam a valiosíssima memória deste grande nome da MPB.

### Laurindo era tido como músico de primeiro time nos EUA

Tão valiosa que Tom Jobim, na última vez em que o vi, em almoço que duraria mais de três horas na Plataforma, abriu a conversa falando do Laurindo, nem me lembro a pretexto de quê. "O Brasil não gosta mesmo de quem faz sucesso lá fora. O Laurindo é respeitadíssimo pela nata da música americana e aqui caiu no esquecimento. Eu mostrei há pouco o disco **Guitar from Ipanema** (LP gravado em Nova Iorque que valeu a Laurindo um Grammy em 1964) a um jovem músico que me perguntou que Laurindo era esse...", contou Tom naquele almoço.

Laurindo, aliás, morreria meses depois do Tom, em 26 de julho de 1995, só que em Los Angeles, onde morava e era considerado um músico do primeiro time. Afinal, havia composto para mais de 800 trilhas de filmes em Hollywood.

### O violonista teve músicas gravadas por Orlando Silva e Carmen Miranda

Laurindo de Almeida havia chegado à América 40 anos antes, quando se fecharam os cassinos cariocas em 1945. Mas já no decênio de 1935/1945 ele construíra sólida reputação no Rio, a ponto de ter participado, em 1940, das célebres gravações feitas por Stokowski com Pixinguinha, Donga, Cartola e outros cobras. Além de ter músicas suas gravadas pelo Olimpo: Carmen Miranda, Orlando Silva e Aracy de Almeida.

Nos Estados Unidos, Laurindo começou por cima, como guitarrista titular da Orquestra Stan Kenton, o que não era pouco, dando-lhe fama e prestígio. A ponto de formar seu próprio trio, com o qual gravaria discos importantes ao lado de nomes como o saxofonista Bud Schank ou o Modern Jazz Quartet, do pianista John Lewis, com quem excursionaria à Europa em 1963 e 1964. Não foi à toa que o crítico Leonard Feather o incluiu em sua Enciclopédia do Jazz — de resto o único brasileiro a ser incluído.

Estive em 1964 com Laurindo no inverno gelado de Nova Iorque. Com ele, percorri o melhor roteiro de jazz da cidade, onde a Bossa Nova de João Gilberto e de Tom já estava na crista da onda. Ouvia quase todas as noites – e deles me fiz amigo, por conta do Laurindo – o baixista Charlie Mingus e o citado John Lewis, que devotavam ao brasileiro um respeito comovente. Portanto, ninguém me contou que o nosso guitarrista era reverenciado pelo jazz. Eu próprio comprovei isso há mais de 35 anos.

### No FIC de 1967, o violonista foi ignorado pelos colegas nacionais

Como comprovei, no Rio, seu sucesso no Festival Internacional da Canção de 1967, convidado do Marzagão e do Eumir Deodato. Muito maior, aliás, em relação às personalidades internacionais do festival do que aos músicos brasileiros. Lembro-me que, durante o FIC, o Laurindo foi convidado a fazer um concerto na sala Cecília Meirelles. Pois bem: a nata dos figurões internacionais foi ouvi-lo. Músicos, cantores e compositores brasileiros? Contavam-se nos dedos de uma mão. E ainda sobravam dedos.

A frase cortante de Tom Jobim, portanto, sempre procedeu, em gênero, número e grau. Só espero que os três especiais da GNT, narrados pela competência e paixão dos jornalistas João Máximo e Sérgio Augusto, possam ajudar a acabar com a inacreditável cortina de silêncio que o Brasil impõe a Laurindo de Almeida. É ver para crer.

DIVULGAÇÃO

**VIOLÃO DE MESTRE.** Laurindo de Almeida tem sua obra revista de hoje à quarta-feira no canal GNT

ALBIM, Ricardo Cravo. *Um violão renasce*. *O Dia*, 26 de julho de 1999.
Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

SOBRE O LIVRO

*Formato*: 14 x 21 cm
*Mancha*: 23,7 x 42,5 paicas
*Tipologia*: Horley Old Style 10,5/14
*1ª edição*: 2009

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

*Coordenação Geral*
Marcos Keith Takahashi